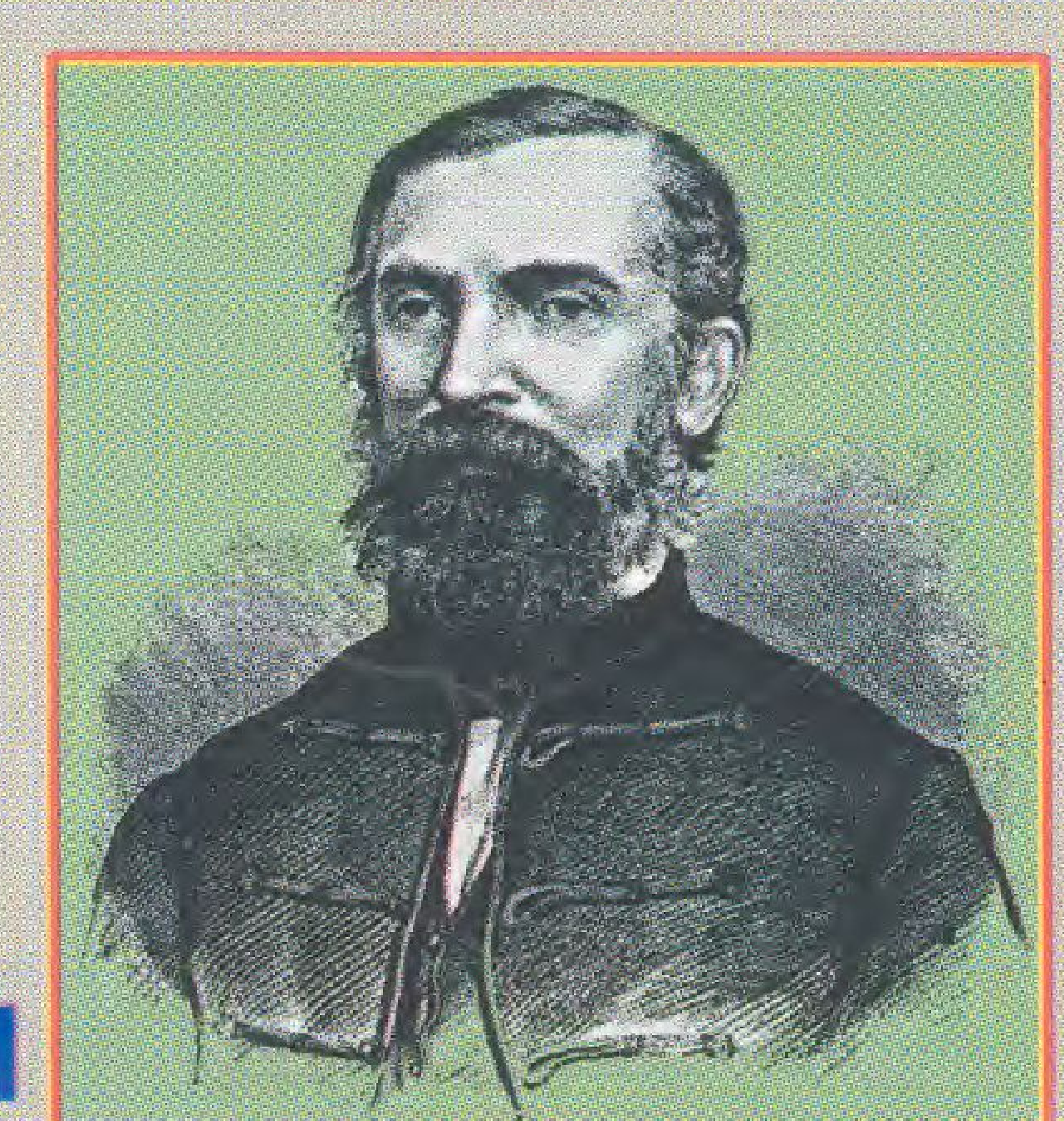


المشروع القومي للترجمة

المركز القومي للترجمة



سيجليجاتي أدا

ليليومفي

ترجمة: كمال الدين عيد



1253

روائع الدراما العالمية

ليليومفي

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

سلسلة روائع الدراما العالمية
المشرف على السلسلة : أحمد سخسوخ

- العدد :١٢٥٣
- ليليومفى
- سيجليجاتى أدا
- كمال الدين عيد
- الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب :

Liliomfi

Szigligeti EDE

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦
فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

لِيليومفى

تأليف : سيجليجاتى أدا
ترجمة : كمال الدين عيد



٢٠٠٨

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

أدا ، سيجليجاتي ، ١٨١٤ - ١٨٧٨

ليليومفي / تأليف : سيجليجاتي أدا ؛ ترجمة : كمال الدين عيد -

ط١ - القاهرة ، ٢٠٠٨

٢٠٨ ص ؛ ٢٠ سم - (المركز القومى للترجمة) .

١ - المسرحيات المجرية .

أ - عيد ، كمال الدين (مترجم)

ب - العنوان

جـ - السلسلة ٨٩٤,٥١١٢

رقم الإيداع : ٢٠٠٨/١٧٣١٤

الترقيم الدولى : 977-437-873-3

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

• حول المؤلف والمسرحية

سيجليجاتى أدا SZIGLIGETI EDE ، هو اسمه الحقيقى ، وفى الفن ساتمارى يوچاف SZATMÁRI JÓZSEF (١٨١٤/٣/٨ - ١٨٧٨/١/١٩م) ، ممثل ومخرج ودراماتورج وكاتب درامى رومانتيكى، ومدير للمسرح القومى المجرى. كتب ما يزيد على مائة مسرحية كانت من بينها مسرحيات استطاعت أن تصل إلى قمة النجاح المسرحى، وبخاصة على المستوى المحلى والقومى فى بلده المجر. وهو واحد من رواد الدراما المجرية فى بدايات القرن التاسع عشر الميلادى، وأحد الذين بدأوا الشرارة الأولى للأدب الدرامى المجرى. وقد غذّت أعماله آداب بلاده، وملأت الريبرتوار المسرحى لعدة عقود طويلة فى مختلف مسارح الدولة، وشاهدتها ملايين الجماهير التى كانت قد بدأت فى الزحف على مشاهدة المسرح.

لقد كان من محاسن الأدب المسرحى الذى حملته مسرحيات سيجليجاتى أدا أنه أتاح للممثل المسرحى التعرّف إلى شخصيات مسرحية امتلأت بـ (الحافز) MOTIVE الذى كان يفرض عليها التنقل من حالة نفسية معينة إلى حالة نفسية أخرى مغايرة ، وهو ما يظهر بوضوح فى هذه المسرحية (ليليومفى). وشخصيتا ليليومفى وسالامفى

تستحوذان على مراحل الدور المسرحى ومظهره وحقيقة السلوك وأسلوب التصرف والمعاملة عبر متناقضات فنية. لكن مما لا شك فيه أن سيجليجاتى أدا كان يبغى من وراء هذا التنقل ، التطور والاطّراد، حتى يضمن أن فن كتابة المسرحية بأحداثه وتغييراته، إنما هو من القضايا الأساسية فى حياة الدور المسرحى ، ومن ثم فى حياة أدوار أخرى مماثلة أو مجاورة لشخصيات ثانية أو ثانوية، بل فى حياة المسرحية بكاملها ؛ لأن هذا التغيير - وإن ظهر أنه تغيير فى ذاته - إنما يعنى ارتقاءً ومرحلة فى حياة الدور المسرحى ، بغية الوصول إلى مرحلة تالية، نسبة إلى التشريح العام لكيان المسرحية وخط سيرها، حتى تصل الدراما بعد عدة تغييرات ودورات وتطورات إلى نهاية الذروة أو قمتها .. أو كما كان يُطلق عليه (قلب المشكلة المسرحية) ، وهو ما كان يحرص المؤلف عليه ويرغب فى تحقيقه.

حاول سيجليجاتى أدا فى بداية حياته أن يُعدّ نفسه لدراسة الهندسة. ومع ذلك فقد اختار طريقًا آخر .. كان هو طريق الحياة المسرحية. عمل ممثلا لفترة من الوقت تحت اسم فنى مستعار هو (ساتمارى يوچاف) ؛ خوفا من بطش أبيه ، ومحافظة على نبالته، حيث كان التمثيل والانتماء إلى مهنته يُعتبر خدشًا - إن لم يكن عارًا - لأمثال هذه الأسر الكبيرة والثرية، خاصة عندما يترك الابن كلية الهندسة ويُقبل على طريق احتراف فن التمثيل، ثم تأليف المسرحيات، وما خلف المهنة من تدريبات وصعود شبه يومى على خشبات المسارح ..

إلى آخر هذه الحياة ذات الطابع الخاص التى تقتضى من صاحبها تفرغًا كبيرًا واسع المدى يُلهيه فى أحيان كثيرة عن حياته الشخصية والأُسرية ، مما دعا والده إلى أن يُحرم عليه حمْل اسم الأسرة النبيلة، ومنعه من التمتع بحقوق البنوّة حسب القانون المجرى. وقد تبع ذلك – بطبيعة الحال – ضياع حقوق الفتى الشاب فى ميراث أبيه وممتلكاته. لكن سيجليجاتى أدا لم يأبه لكل هذا، فى سبيل التمسك بعقيدة حب المسرح ورسالته. لم تُقصه كل قرارات أبيه، ولم يتراجع عن السير فى الطريق الذى رسمه لنفسه، وهو الطريق الذى خلّد لنا من إنتاجه الفكرى الإنسانى أكثر من مائة مسرحية، إلى جانب أدوار مسرحية ليست ذات قيمة كبيرة. فمع كثرة الأدوار التى قام بها ، فإنه لم يكن بالممثل الفذ. ومع نجاح المسرحيات التى اشترك بالتمثيل فيها، فإن أحداً لا يستطيع اعتباره من كبار ممثلى عصره. ونستطيع القول إن حصافة هذا الكاتب الجيد قد جعلته يُحس بحقيقة أمره، وهى عدم نجاحه بما يجعله من كبار الممثلين. وقد يكون مردّ ذلك إلى عدم تفرغه للتمثيل نظراً إلى انشغاله فى تأليف المسرحيات، أو قد يعود إلى قصور عنده فى موهبة التمثيل. أيًا كان الأمر، فإن ذكاءه ومواجهته للحقائق جعلاه يعترف بالحقيقة، التى لم يُصب معها شوطا ناجحًا فى حقل التمثيل، فترك هذه الهواية إلى الأبد.

لكن سرعان ما تمضى السنون ، ينكب فيها سيجليجاتى أدا على التأليف للمسرح، حتى يذيع صيته. ثم تحدث المفاجأة الكبرى فى حياته،

حينما يرضى عنه والده، ويطلب منه أن يُشرّف الأسرة بأن يحمل اسمها مرة ثانية. لكنه يرفض عرض الوالد، ويمضى فى طريقه.

يتكون فى المجر فى عام ١٨٣٥ م (اتحاد كُتاب الدراما) ، وسرعان ما ينضم إلى عضويته سيجليجاتى أدا ليسهم في إنعاشه بمجهودات فعّالة من أجل ترقية المسرح في بلاده، والنهوض بمستوى الأعمال الدرامية التى تُقدم إلى الجماهير المجرية.

كانت حصيلة سيجليجاتى أدا وافرة في ميدان فن كتابة المسرحية من ناحية الكم. إلا أن مسرحية (الجندى الهارب) SZÖKÖTT KATONA (١٨٤٣ م) تُعتبر أول عمل ناضج له تتحد فيه القوى الدرامية المطلوبة لنجاح عمل مسرحي مكتمل يمكنه أن يصعد على خشبة المسرح ليحقق التحاماً مع الجماهير. ثم يكتب عام (١٨٤٧م) مسرحية (راعى البقر) CSIKÓS دراما شعبية فى ثلاثة فصول بها تسعة أدوار للرجال وأربعة أدوار للنساء، إلى جانب بعض الأدوار الثانوية، وتُمثل هذه المسرحية الشعبية فى حياة المؤلف الدرامى خطًا شعبيًا وقوميًا ينتمى إلى بلده المجر، محاولا استنبات جذور وعلامات تتصف بالشعبية تتمركز فى الحدث المسرحى وفى أدوار الممثلين. وتُمثل هذه المحاولة الدرامية الشعبية القضاء على الشعبية الزائفة المعسولة ، وكشف زيفها وأكاذيبها وادعاءاتها، والتى كانت – مع الأسف – آنذاك سمة الأدب القومى المجرى. لقد انتعشت شعبية سيجليجاتى أدا لتُعلى من شأن شعبية جديدة تظهر بعلاماتها وأماراتها فى كل من المضمون والشكل، وفى

صورة نقد اجتماعى إصلاحى، فى محاولة لرفع الظلم والزيف، ومهاجمة العادات والمساوئ التى كان يعانيها شعب المجر من المؤسسات والهيئات التى كانت تصوّر الحال زيفا بآمال عريضة للشعب بأسره.

وفى طريق المسرحية الشعبية حاول سيجليجاتى أدا أن يُمهد منعطفًا مضيئًا. فعمَدَ إلى خلق شخصيات صغيرة تقوم بأدوار مهمة فى هذا النوع من المسرحيات، وتتمركز فى مناطق الأحداث، بل ، ويمكن أن تكون هى مصدر الثقل فى القطعة الأدبية، حتى تظل مسيطرة على كل مراحل الدراما الشعبية ، حاملة كل أفكار المؤلف وأيديولوجيته.

أحب سيجليجاتى أدا المسرح ممثلاً ومؤلفًا، وحاول أن ينفُذ إلى دواخله ليحقق أحلامه الكبيرة التى كانت تختمر فى ذهنه عن المسرح وحياته وسحره. فعندما فتح المسرح القومى المجرى بالعاصمة بودابست أبوابه أول مرة لاستقبال الجماهير فى ٢٢ أغسطس ١٨٣٧ م، حينما حاولت المجر – كدولة قدّرت ما للثقافة وأثرها فى الجماهير – أن تضع المسرح فى مرتبة متقدمة من مرتبات وسائل الاتصال، سعى سيجليجاتى أدا ليكون موظفًا داخل مسرح الدولة القومى. فعمل منذ نشأة المسرح القومى فى عام ١٨٣٧ م سكرتيرًا له. وظل مرتبطا بالمسرح يتنقل فى وظائفه، ولم يغمُض له جفن حتى نال وظيفة (المدير الدرامى أو الدراماتورج). ووظيفة المدير الدرامى ليس لها شبيه حتى الآن فى المسارح العربية. لكن مسارح أوروبا أنشأت هذه الوظيفة الفنية المهمة ، التى عادة ما يشغلها أحد كُتاب الدراما الذين درسوا مادة

الأدب الدرامى بالجامعات، ثم تمرسوا باللغات والترجمات، وأحيانًا من الذين زاولوا التـأليف للمــســرح. وإلى هذا المدير ترجع مـســئـوليـة المسرحيات المترجمة التى يُقدمها مسرح من المسارح، من ناحية الضبط اللغوى، وانتقاء الألفاظ (دراميًا)، ومساعدة المؤلفين المحليين الجُدد ، والأخْذ بأيديهم إلى الأمام.

نهلت الثقافة المجرية، واعتمدت كثيراً على الثقافة الألمانية بحكم الجوار والموقع الجغرافى الذى كانت النمسا أحد جسوره الجغرافية. وكان ذلك واضحًا فى تأثر كثير من الكُتاب المجريين بالآداب الألمانية التى كانت قد اكتسبت شهرة ورفعة منذ نهايات القرن الثامن عشر الميلادى، وبخاصة عند بدايات القرن التاسع عشر الميلادى.

لكن ما يُحمد لسيجليجاتى أدا – رغم تأثره بالفرنسيين ، وبالانطباعات التى لم يكن من السهولة التخلص منها – أنه حاول فى شطر حياته الثانى أن يُقيم ويُجسّد أدبًا دراميًا مجريًا خالصًا، يُعبر عن البيئة المحلية وينطق باسمها. وهو ما دفعه – فى إخلاص – إلى فكرة الشعبية.

ويتوالى نشاطه الدرامى بمسرحية (كثير الحصباء – المرمّل) عام ١٨٤٥ م، (أسْـرُ الملك راكـوتزى فـرانس الثـانى) عـام ١٨٤٨ م ، ثم مسرحيتنا (ليليومفى) عام ١٨٤٩م، و(الغجرى) عام ١٨٥٣ م ، و(سيد العالم) عام ١٨٥٦م، و(لا توجد ضفائر فوق المظلة) عام ١٨٥٨ م، و(حكم النساء) فى عام ١٨٦٢ م.

لكنه يُقدم فى عام ١٨٦٣ م مسرحية من أهم مسرحياته من زاوية الاكتمال الدرامى ، وهى مسرحية (اللقيط) A LELENC، وهى مسرحية شعبية بأفراد شعبيين يمثل أدوارها سبعة عناصر من الرجال وسبعة أخرى من النساء. ثم يُقدم بعدها فى عام ١٨٦٥ م مسرحيته الشهيرة (ظلال النور) A FÉNY ÁRNYAI، وهى تعالج مشكلة عويصة من مشكلات المجتمع المجرى. إلا أنه فى عام ١٨٦٧ م يُجرّب فى الدراما التاريخية ، فيكتب مسرحية (الباحث عن العرش) A TRÓNKERESÓ فى شكل تراجيدى بحت. ثم يكتب كوميديا بعنوان (الشارِبْ) A BA-JUSZ فى عام ١٨٦٨ م، ويتبعها عام ١٨٧١ م بمسرحية (استروإنسى) STRUENSEE، حتى تشغل فكره طبقة العمال بوصفها شريحة معاناة مهمة وعامة. فيكتب مسرحيته المعنونة (إضراب) A STRIKE عام ١٨٧٢ م. لم يشغل سيجليجاتى أدا هذا الزخم الضخم العدد من المسرحيات، فأسهم فى تقديم الدراسات المسرحية الكثيرة لإثبات مشروعية دور المسرح فى حياة الشعب والمجتمع، وربط بين الحركة المسرحية والأساليب الفنية المعاصرة آنذاك، بغية إدراكه المعالم الطبيعية والقومية. فألف دراسة مطولة بعنوان (الدراما وأنواعها) A DRAMA ÉS VÁLFAJAIعام ١٨٤٧ م ، وفى سنة حياته الأخيرة كتب كتاباً بعنوان (سيرة حياة الممثلين المجريين) MAGYAR SZINÉSZEK ÉLETRAJZAI.

أهم الأعمال المسرحية

يحق لنا ونحن في معرض الحديث عن كاتب درامي مجري أصيل، أسهم بإنتاجه الدرامي في بداية طريق مسرح دولة المجر، وجمع بين التمثيل والإدارة الدرامية وفن كتابة المسرحيــة، وإدارة المسرح القومي المجري فنيًا في الفترة بين عامي ١٨٧٣، ١٨٧٨م، يحق لنا أن نُطلق عليه التعبير الفرنسي (رجل المسرح). ونشير هنا إلى أهم أعماله الدرامية التي صعدت على خشبة كثير من مسارح القارة الأوروبية بعد أن نالت حظّها من الترجمة إلى عدة لغات حية.

- مسرحية وردة (١٨٣٨) .
- مسرحية تاج وسيف (١٨٤٢).
- مسرحية الجندي الهارب (١٨٤٣).
- مسرحية كثير الحصباء (المرمّل) (١٨٤٥).
- مسرحية راعي البقر (١٨٤٧) .
- مسرحية أسر الملك راكوتزي فرانس الثاني (١٨٤٨) .
- مسرحية ليليومفي (١٨٤٩).
- مسرحية الغجري (١٨٥٣).
- مسرحية سيد العالم (١٨٥٦).

- مسرحية لا توجد ضفائر فوق المظلة (١٨٥٨).

- مسرحية حكم النساء (١٨٦٢).

- مسرحية اللقيط (١٨٦٣).

- مسرحية ظلال النور (١٨٦٥) .

- مسرحية الباحث عن العرش (١٨٦٧) .

- مسرحية الشارب (١٨٦٨) .

- مسرحية استروإنسى (١٨٧١) .

- مسرحية إضراب (١٨٧٢) .

الرومانتيكية : بين نهايات قرن .. وبدايات قرن آخر

نقصد بالنهايات نهاية القرن الثامن عشر الميلادى ، وبالبدايات القرن الذى يليه، وهو التاسع عشر الميلادى. لكننا قبل أن نتعامل مع عالم الرومانتيكية، سوف نمهد لهذا العالم بتحليل للحقبة التاريخية التى وقعت فيها الفترة التى عاشها الدرامى المجرى سيجليجاتى أدا (١٨١٤ - ١٨٧٨م) ، حتى يمكن - وفى دقة - معرفة حالة الأدب الدرامى المجرى بعامة ، وأدب ومسرحياته سيجليجاتى ومسرحياته وميزاتها بخاصة.

ما من شك أن أهم علامة تميز القرن التاسع عشر الميلادى هى بـروز المذهب الرومانتيـكى فى الآداب والفنـون. فالمذهب الرومانتيكى - تاريخيًا - هو سمـة هذا القرن التى طغت على تيارات ومدارس ومذاهب سادت قبله، وهو نفسه أعظم علامات القرن نفسه. سواء من ناحية ما كان يُولّده هذا المذهب من تأثيرات ناعمة حساسة، لكن لها قوة الإقناع والحُجة، أو ما كان يزخر به هذا المذهب من درجات الإمتاع وعناصرها الممتدة على مساحة اللغة أو الشكل أو الحرارة الخيالية.

صحيح أن نهايات القرن الثامن عشر الميلادى قد تركت للعالم الأوروبى بعض أمـارات وعـلامـات وصلت إلى مكانة الإرهـاصـات فى الأدب، قبل حلول إعصار الرومانتيكية بكل ما أتى به هذا المذهب من جديد. لكن الواقع الرومانتيكى الفياض فى مستهل القرن التاسع عشر الميـلادى قـد أثبت أنه مـا دامت هناك آداب، فـإن هناك لحظات واستشعارات رومانتيكية، وبالمثل ما دام هناك فن، فإن هناك مواقف ومشاهد رومانتيكية حالمة.

لكن الثابت أن هذه اللحظات وتلك المواقف لم تستطع أن تنمو أو تنتشر أو أن تتسع دوائرها الصغيرة ، وأن تأخذ حقها فى التعميم والانتشار على نظام علمى موضوعى ومتزن، إلا بعد انبثاق الثورة الفرنسية فى عام ١٧٨٩ م، وبعد أن طورت هذه الثورة المجتمعات الأوروبية المختلفة وغذّتها بفكرة الجمهورية والديمقراطية والإخاء والحرية. بعد كل هذه الإنجازات الإنسانية فى حياة البشرية وطريقها

أمكن للآداب والفنون أن ينتشرا، وأن يعكسا آفاق كل منهما على أوسع مساحة ممكنة، رغم معارضات البرجوازية لهذا الانتشار في بعض الأحيان. وقد فسرّ الفلاسفة والمفكرون الرومانتيكية انتشارها على أنها كانت تبغي المصلحة العامة للمواطنين ومحبى الأدب والفن نسبة إلى الحرية الخالصة التي أتاحتها حقـاً خالصاً للأديب والفنـان، في حين لا تعدم الرومانتيكية نفسها من آراء مضادة أخرى تتهمها بسيطرة الميلودراما MELODRAMA على الصورة الرومانتيكية برمتها.

ظهرت الرومانتيكية على أشدها في إنجلترا نتيجة التطور المبكر لعلاقات البرجوازية الإنجليزية، ولأن إنجلترا كانت قد قطعت شوطاً طويلاً في طريق الإصلاح منذ القرن السابع عشر الميلادى.. الأمر الذى جعلها قبلة الأدباء والمفكرين في استلهام نماذجهم الأدبية والفنية والشعرية والفلسفية والسياسية. لقد تعلم كل من الفرنسيين بارون دى لابريد وإيدى مونتيسكو شارل دى سيكوندات BARON DE LA BRÉDE ET DE MONTESQUIEU CHARLES DE SECONDAT (١٦٨٩/١/١٨ - ١٧٥٥/٢/١٠ م)، والمفكر الفرنسي فرانسوا مارى آروى دى ڤولتير FRANÇOIS MARIE AROUET DE VOLTAIRE (١٦٩٤/١١/٢٤ - ١٧٧٨/٥/٣٠م)، والدرامي الفيلسوف الفرنسي دنيس ديديرو DENIS DIDROT (١٧١٣/١٠/٥ - ١٧٨٤/٧/٣١م)، والدرامي وعالم الجمال الألماني جوتهولد أفرايم ليسنج GOTTHOLD APHRAIM LESSING (١٧٢٩/١/٢٢ - ١٧٨١/٢/١٥م)، والسويسري الفيلسوف چان چاك روسو

JEAN - JACQUES ROUSSEAU (١٧١٢/٦/٢٨ - ١٧٧٨/٧/٢م)، تعلموا كلهم من عالم التنوير الإنجليزى بقدر كبير جعل تنويرهم ينتشر تعبيراً وتطبيقاً فى بلدانهم الأوروبية أكثر من انتشار تعبير (التنويرية) نفسه فى إنجلترا نفسها.

حملت الحركة التنويرية رسالة تاريخية - بل عالمية أيضًا - ألا وهى الإعداد للثورة الفرنسية، وتحضير الإنسان الفرنسى ليقف فى مواجهة المظالم التى كان أمدُها قد طال منذ موت لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ م، واستشرى فى أثناء حكم لويس الخامس عشر فى الفترة ما بين عامى ١٧٢٣ و١٧٧٤م. وهى فترة يصفها التاريخ السياسى والاجتماعى أيضًا بأنها تميزت بشرهٍ وانحلال مطلق، لم يكن مصدره مقر الحكم قصر ڤرساى، وإنما تجاوزه إلى قصور العشيقات ، بدءًا من مدام بومبادور. وكان الموقف الأدبى والدرامى على اعتقاده ، وهو أنه كلما زاد الفساد واستشرى فى عضد فرنسا، تغلغلت وازدادت أفكار الوعى والتنوير فى حس كل مواطن فرنسى وجسده . هكذا قُدِّر للرومانتيكية أن تنمو لتصير تياراً جارفًا يُبشّر بهيمنة أدبية وفنية وتربوية واجتماعية وسياسية، بل وطنية أيضًا. وفى كل فرع وتخصص من هذه الفروع والتخصصات نعثر - فى ثنايا الرومانتيكية - على أحكام إعدام لكل معاملات المجتمع السابقة وأشكاله ، ونَهْرٍ لجميع المعاملات والتصورات التقليدية، وعداء مع الامتيازات، ومحاولات تقريب لكل الطبقات فى ظل العدالة والمساواة بوصفهما حقين ثابتين للإنسان

خلقهما الله تعالى له ونشرهما على الطبيعة. لقد ساعدت اللغة الفرنسية وانتشارها فى القارة الأوروبية - على اعتبار أنها لغة القصور والبلاطات - على توطيد أفكار الرومانتيكية ودعائمها ، حتى أصبحت لغة الآداب والشعر والفلسفة والجمال والعلوم. والمسرحيات الروسية فى القرن التاسع عشر الميلادى تشير إلى استعمال الدراميين الروس عبارات كثيرة فى داخل الحوار المسرحى، تتبادلها الشخصيات العالية، كأنها لغتهم الأصلية أو القومية.

وعلى ما تقدم، فقد برزت الرومانتيكية فى الآداب المسرحية بوصفها عنصراً أساسياً مهماً فى الحركة اليومية لإنسان ذلك العصر فى صورة (حياة روحية داخلية وخارجية) تتضافر فيها الروح مع الحركة، والإحساس مع الحوار. وبغير هاتين الميزتين - حسب تعبير الرومانتيكيين - يُصبح الأدب والشعر والفن والمسرح صلداً جافاً يفتقد الحياة، كأنه جسد بلا روح. ولقد استطاع الشعر الروسى عند ميهائيل يورياڤتش لارمنتوف MIHAIL JURJEVITCH LERMOTOV (١٥/١٠/١٨١٤ - ١٧/٧/١٨٤١)، وألكسندر سرجايڤتش بوشكين ALEKSANDR SER-GEJEVITCH PUSHKIN (٦/٦/١٧٩٩-١٠/٢/١٨٣٧م) أن يدللا - فى روسيا البعيدة - على الحقائق والميول السياسية والاجتماعية لمجتمعهما فى أشعارهما التى فاضت برومانتيكية دخلت طريق الشعر الرومانتيكى الروسى ، وهو ما يتوافق - إلى حد بعيد - مع ما حققه شاعرا بريطانيا الرومانتيكيان وليام ووردزوورث WILLIAM WORDSWORTH

(٧/٤/١٧٧٠ - ٢٣/٤/١٨٥٠م)، ولورد چورج جـوردون نويل بايرون LORD GEORGE GORDON NOËL BYRON (٢٢/١/١٧٨٨ - ١٩/٤/١٨٢٤م) فى الشعر الرومانتيكى الإنجليزى، وما سار فى طريقه رومانتيكيو ألمانيا فردريش شيلر FRIEDRICH SCHILLER (١٠/١١/١٧٥٩ - ٩/٥/١٨٠٥م)، وكل من الأخـوين أوجـست ڤـيلهـالم شليـجل AUGUST WILHELM SCHLEGEL (٨/٩/١٧٦٧ - ١٢/٥/١٨٤٥م)، وكـارل فيلهـالم شليـجل KARL WILHELM SCHLEGEL (١٠/٣/١٧٧٢ - ١١/١/١٨٢٩م). كان همُّ كل هؤلاء الشعراء تصوير احتجاجاتهم - كل بطريقته الخاصة، لكن فى حدود التقاء واحد وموحّد - للوقوف ضد العداوة بين البشر، والتعاطف مع الناس الفقراء والمساكين، والإيحاء بالهروب من الحياة المفروضـة عليهم، ورفع الظلم عن الذين يشُطون - رغم أنوفـهم - إلى الجريمة. تمامًا كما فعل بطل بؤساء ڤيكتور هوجو (چان ڤالچان) الذى اضطر إلى ارتكاب جريمة السرقة ليتناول كسرة خبز تحدّ من جوعه الأبدى.. هذه اللقمة التى رآها ذهبًا فى بيوت البرجوازيين. ثم هذه الرومانتيكية التى شُغلت - وفى هِمة جادة - بقضايا الإنسان وما يُفرض عليه من قوانين سياسية جائرة، والإنسان نفسه وسط مجتمعه.. هذه الرومانتيكية أبرزت صـراع الفرد مع الدولة والحاكم، من أجل حريته، أحيانًا فى فهم منه ، وأحيانًا أكثر فى عدم فهم لمنطق الدولة وسياستها ، الأمر الذى أظهر الرجل الرومانتيكى فى حالة يأس فى أحيان كثيرة ، وفى حالة حُلم طويل مثله مثل الكابوس الذى لا نهاية له

ولا خلاص من طريقه. فتحولت الشخصية الرومانتيكية إلى كره، بل إلى عداء شديد للدولة بوصفها جبراً وقسراً خارجياً يلغى حرية النفس البشرية.

ومن زاوية فن كتابة المسرحية، فإن أهم ما تميزت به المسرحية الرومانتيكية هو الثورية الغنائية ، أو بتعبير آخر الثورية الإنشادية، وكذا التغيير المفاجئ الذى كان يُحدث تغييراً فى مجرى الأحداث المسرحية على غير انتظار أو توقّع. ومما لا شك فيه أن الثورة الفرنسية والمسرح الفرنسى كان لهما أكبر الأثر فى هذا التحول الذى دخل إلى تقنية فن الكتابة الدرامية، فقد أثرت الثورة فعلاً فى الاقتصاد ، وفى المجتمع ، وفى العلاقات ، وفى أحوال الناس، تماماً كما أثّرت فى الآداب والفنون.

اعتمدت المسرحيات الرومانتيكية على ما يُسمى بـ (الشخصية المعبودة) أو البطل الرومانتيكى الذى لا يفهمه أحد، والذى يقف معاديا لكل شخصيات الدراما ، هذا البطل الذى يضرب بكل تصرفاته عرض الحائط بالتقاليد، غير عابئ بنصر أو هزيمة، نابعاً من نفسه ومن روحه، كأنه عاشق ولهان بالحق والقانون والحرية والمساواة. إنه يُقدم على المغامرة دون أن يفكر فى العواقب أو النتائج، حتى لو أتت بخيبة أمل فى النهاية، والتى غالبا ما تكون هكذا. لكنه يبقى ويظل ثابتًا، راضيًا عن بطولته وأحداثه المسرحية ومغامراته وكفاحه. وهكذا يظهر البطل الرومانتيكى المسرحى فوق قدرات الطبيعة، وهو فى سبيله إلى تحقيق الطبيعة نفسها.

وعلى ذلك يبرز (التباين) إلى أقصى درجة ليكون هو الباعث الأول الذى يُحرّك البطل الرومانتيكى ، ويُسيطر على كثير من أفعاله وتصرفاته. طبيعى إلى جانب عوامل مهمة أخرى تتصل فى العادة بعدة مواقف اقتصادية واجتماعية وسياسية . ولعل أبرز هذه المواقف السياسية تصدّى شخصيات الدولة البرجوازية وطبقة الأثرياء لتصرفات البطل الدرامى لتُعرقل تصرفاته. لهذا ينحو البطل أحيانًا - فى المسرحيات الرومانتيكية - إلى أن يكون لصًا ظريفًا، أو نصّابًا خفيف الروح ، أو سفاحًا رقيق النفس والمشاعر. والقصد الدرامى فى سلوك البطل هنا، هو إبرازه وهو يكافح بلصوصيته أو بحصافة عقله، حتى يُقدم لمجتمعه قواعد وعلاقات اجتماعية جديدة، كعلاقة الزواج بين ثرية عالية المقام بفقير مُعدم، أو بين توافق وتصالح طبقتين مختلفتين فى المستوى ، بصرف النظر عن مستوى كل منهما ، الأمر الذى يُولّد تعاطفًا ساخنًا عند المُشاهد فى المسرح مع البطل الرومانتيكى ، وهو ما سُمّى مسرحيًا بتعبير (الرومانتيكية السارقة).

ارتبطت الرومانتيكية بـ (الوعى الذاتى للقومية). فالتطور العقلى والفلسفى الذى أحدثته الثورة قد أتاح الفرصة لنمو العقل البشرى. وإذا كان التنوير قد دخل إلى هذه الحقبة التاريخية التى شهدت مولد الرومانتيكية، فلقد كان من الطبيعى أن يكون العقل هو الرائد الفعلى للحركة التنويرية وللرومانتيكية معًا، مع ما يختلط بالرومانتيكية من أحلام واندفاع وثورية وانتفاضة. فالتنويرية ENLIGHTENMENT

بوصفها اتجاهًا سياسيًا اجتماعيًا يبشر بالإعداد للثورات البرجوازية، ويلف حوله فلاسفة ومفكرين (روسو، هيردر، ليسنج، شيللر، ڤولتير، مونتيسكو، هيجل) بغية التغلب على نفوذ الأيديولوجية الكنسية والإقطاعية من ناحية، وعلى مناهج التفكير المدرسية (السكولائية SCHOLASTIC) التقليدية الجامدة من ناحية أخرى، وكل ذلك كان يعنى وضع العقل فى منطقة التمركز ليصبح اتجاهًا مؤثرًا فى التفكير الاجتماعى آنذاك. ولما كان مذهب هيجل الفلسفى يتألف من ثلاثة معان رئيسية ، هى : الفكرة، والطبيعة، والروح، فإننا نجد تقاربًا إن لم يكن تطابقًا - بين الفكر الفلسفى الهيجلى والفكر الرومانتيكى، وليس لنا أن نعجب لتأييد هيجل لآراء الرومانتيكيين للتوافق الشديد بين فلسفته (من زاوية العقل) وعقلانية الرومانتيكيين فى منهجهم الرومانتيكى.

"ينقسم المذهب فى الفلسفة الهيجلية إلى المنطق، فلسفة الطبيعة، فلسفة الروح أو العقل. وقد وحّد هيجل فيما بين الروح والعقل حتى ليمكن أن نقول إن العقل فى المذهب الفلسفى يُدرس من نواح ثلاث : فهو يُدرس فى حالة كونه مجردًا، وذلك فى المنطق. ويدرس من حيث تحققه فى المنطق، وذلك فى فلسفة الطبيعة. ويُدرس من حيث إنه يتحقق عن طريق الفكر والنشاط الإنسانى، وذلك فى فلسفة الروح"(١). إن حث

(١) د. عبد الرحمن بدوى : موسوعة الفلسفة (الجزء الثانى) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٥٨٠.

الثورة على تطور العقل عند الإنسان ليتعرف ما حوله من طبيعيات، من أجل احترام القومية والاعتزاز بها، والإعلاء من شأنها بحب الوطن ، ورفض الغُربة ، والتغنى بتراب الأرض، وغير ذلك من مواقف ومشاهد مسرحية رومانتيكية تتأثر بدموع العين والنشيج، ليبعث التاريخ من جديد فى النفس البشرية لتربط هذه النفس - وبالعقل هذه المرة - بين الماضى والحاضر المرفوض، وهو ما يُرى على أشُدّه فى شعر الرومانتيكيين. على أن هذه التاريخيات تضيف مادة خصبة جديدة، حية، لتنشيط العقل، وفى المسرح يبحث الممثل فى داخله وفى كيانه عن المهمة الخاصة به، أو الدور (نحو الشعب).

عَالَمُ الرومانتيكية

تنتمى الرومانتيكية إلى ثلاث مراحل مهمة فى حياتها، وهى :

١- المرحلة الأولى : وأُسميها الرومانتيكية المتقدمة أو على أعتاب الرومانتيكية.

٢- المرحلة الثانية : إفرازات الحركة الرومانتيكية.

٣- المرحلة الثالثة : مرحلة الرومانتيكيات الكبرى.

١- المرحلة الأولى

بصفة عامة، نعتبر عصر الرومانتيكيين هو عصر الثورة الجامحة التى جمّعت ووحّدت جماهير أوروبية من هنا ومن هناك حول المؤسسة

المسرحية. فزادت نتيجة لذلك أعداد مُشاهدى المسرح فى العالم بما لم يكن له نظير من قبل. "فى عام ١٨١٤ كان تعداد بريطانيا ١٤ مليون نسمة لم يكن من بينهم أكثر من ٥ ٪ من طبقة الأرستقراطيين والنبلاء ورجال القصر الملكى ، ورجال الكنيسة ، والأطباء ، ورجال القانون ، تقابلهم ٥٪ من التجار والعمال. وكان هؤلاء وهؤلاء (والذين يُمثلون ١٠ ٪ من الشعب البريطانى) هم رواد المسرح الإنجليزى الدائمين بحكم راحة اقتصادياتهم. ولعل نقصان رواد المسرح فى ألمانيا آنذاك هو الذى دعا جوته إلى قولته المعروفة فى تاريخ المسرح العالمى حين قال (أنا كتبتُ ضد المسرح). وقد كان يشير بتعبيره هذا إلى رغبته الدائمة فى خدمة الجماهير" [(١)]. ولكن أين كانت هذه الجماهير آنذاك ؟ إنه لم يكن يجدها أو يعثر عليها داخل صالة الجمهور فى المسرح. وهكذا لم يكن جوته متأكداً أو واثقًا بما يُقدمه لخشبة المسرح من دراما .. ما الأحسن ؟ وما الأنفع والأجمل ؟

أعطت الثورة الفرنسية (١٧٨٩م) فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى حريات فذّة سرعان ما اختفت على أرض فرنسا. وفى النمسا والمجر كانت إمبراطورية هابسبورج **HABSBURG** تزاول سياسة

---

1. POSTGATE, RAYMOND.
THE BRITICH COMMEN PEOPLE , 1746 - 1946, LONDON - NEW YORK. 1961 . 143 - 144.

ميترنيخ METTERNICH فى الرقابة الصارمة. فإذا ما أخذنا فى الحسبان كل هذه الحالات، والمظاهر الرقابية الفظة على المؤسسة المسرحية، أو لنقُل صراحة على الجماهير، أدركنا – فى سهولة – ميلاد .. ومن ثَمَّ انتشار وشيوع أنواع أدبية ودرامية سُرعان ما سادت بين الجماهير ، مثل الميلودراما ، والڤودڤيل، والمسرحية الشعبية، والبيرلسك، والفارْس الجديد، والباليه الرومانتيكي، والأوبرات الكبيرة ، بل فى مقدمة هذه الأنواع جميعها الدراما الرومانتيكية. تظهر روافد هذه الأنواع الدرامية فعليا فى الواقع المسرحى، بعد أن قلبت الثورة الفرنسية حياة المسرح الفرنسى رأسًا على عقب، وغيّرت من ريبرتوار المسرح تغييراً جذريًا وشاملاً.

فمن فكرة للشاعر الفرنسى مكسميليان دى روبسبيير -MAXIMILI EN DE ROBESPIERRE (١٧٥٨ – ١٧٩٤م) يخرج إلى خشبة المسرح الباليه الحر المعروف باسم (المتجول) AMBULTOIRE عام ١٧٩٢ م ، بتصميم الرقصات من مصمم الباليه بيير جاردل PIERRE GARDEL ، وسينوغرافيا چاك لوى داڤيد JACQUES LOUIS DAVID. كما ينتقل المسرح الكوميدى COMÉDIE THÉÂTRE من صالة ريشيليو -RICHE LIEU إلى المسرح الفرنسى الجمهورى THÉÂTRE FRANÇIS DE LA RÉPUBLIQUE بعدد أضخم من الممثلين والممثلات قوامه أربعون فنانًا. ويرتفع اسم المخرج المسرحى الفرنسى فرانسوا جوزيف تالما FRANÇOIS - JOSEPH TALMA (١٧٦٣/١/١٥ – ١٨٢٦/١٠/١٩م)

أكبر ممثلى الأدوار التراجيدية وقت انبثاق الثورة، وصديق ومزاج القيصر الفرنسى الحاكم نابليون بعد تمثيله المسرحيات فى (الأراضى الملكية). وتتحدد فى الفترة نفسه الإعانات المالية المسرحية لأربع من الفرق المسرحية الحكومية بسخاء. كما يُصدر نابليون آخر قوانينه للمسرح عام ١٨١٢م التى تنص على تنظيم العمل المسرحى فى فرنسا.

ثم فى ألمانيا، ومن بقعة صغيرة - لكنها بؤرة ثقافة متكاملة - هى ڤايمر WEIMER ، يُبنى مسرح البلاط عام ١٧٨٢م. ويعهد الحاكم الألمانى عام ١٧٩١م إلى الشاعر الألمانى جوته بإدارة المسرح القومى الڤايمرى (الذى ظل مديراً له حتى عام ١٨١٧م).. هذا المسرح الذى قُدمت على خشبته كل مسرحيات الشاعر الألمانى فردريش شيللر، ولم يعرض المسرح من دراما مديره جوته سوى مسرحيتى (إجمونت EGMONT) عام ١٧٩١م، و(توركواتو تاسو TORQUATO TASSO) فى عام ١٨٠٧م. لقد حقق مسرح ڤايمر تعبير (المسرح العالمى) بكل ما فى التعبير من لفظة العالمية فيما قدّمه من دراما يوريبيديس الإغريقى، وترانتيوس الرومانى، وشيكسبير عصر النهضة، وكالدرون دى لا باركا، والدانمركى لودڤيج هولبرج LUDVIG HOLBERG (١٦٨٤ - ١٧٥٤م) من القرن السابع عشر الميلادى، وراسين الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، فرانسوا مارى ڤولتير فى عصر الفلسفة وتنوير القرن الثامن عشر الميلادى، فأعمال كارلو جوزّى الإيطالى CARLO GOZZI (١٧٢٠ - ١٨٠٦) فى نهايات القرن نفسه. وقد استهدفت كل هذه الأعمال جماهير العصر

الرومانتيكى للدراما العصرية، والمزاج الرومانتيكى ، كشفًا عنه فى دراما ما قبل العصر الرومانتيكى، وفى اقتراب شديد من أحاسيس وخيال المشكلات السياسية والاجتماعية والنفسية (الروحية) للجماهير. وكان طبيعى أن الدراما والمسرح لم يعدما كُتاب القصة والرواية، فلم يبتعد الألمانى لويفيج تيك JOHANN LUDWIG TIECK (١٧٧٣/٥/٣١ - ١٨٥٣/٤/٢٨م) ، ولا الاسكتلندى سير والتر سكوت SIR WALTER SCOTT(١٧٧١/٨/١٥ - ١٨٣٢/٩/٢١م) بأعمالهما الروائية والقصصية عن روح الرومانتيكية التى تصدرت الحركة المسرحية الألمانية آنذاك، وبخاصة فى مسرح مدينة درسدن Dresden.

٢- المرحلة الثانية

تفرز الحركة الرومانتيكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى نوعين خاصين من الدراما ، وأعنى بهما تحديداً (الميلودراما MELODRAMA)، و(الفودفيل VAUDEVILLE). قُلت نوعين خاصينْ، فلا هما بالتراجيديا ولا هما بالكوميديا. كما أنهما لا ينتميان إلى أية أصول كلاسيكية تقليدية معروفة فى التاريخ المسرحى. تنتمى إلى هذين النوعين مسرحيات كثيرة نذكر منها ، على سبيل المثال لا الحصر ، حتى لا نسير بعيداً عن هذه الدراسة:

١- مسرحية ضحايا الدير - ١٧٩١ م LES VICTIMES COLÎTRÉES

٢- مسرحية روبرت قائد العصابة - ١٧٩٢ م ROBERT, CHEF DE BRIGANDS وهى مسرحية مأخوذة عن مسرحية (اللصوص) للألمانى الرومانتيكى فردريش شيللر.

أ - الميلودراما MELODRAMA

يساهم الدرامى الفرنسى جلبرت دى بيكسريكورت GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT من عام ١٧٧٣ إلى عام ١٨٤٤م فى تبنى إحياء نوع الميلودراما فى المسرح الفرنسى، وربْط هذا الإحياء بـ (رجل المسرح)، المخرج الذى يختار ويفنّد ويُنظّر ويُقرر كل لحظة فى العرض المسرحى. هذه الوظيفة التى طورها فيما بعد المخرج الألمانى الدوق جورج الثانى دوق (ماينتجن MEININGEN) هكذا احتوت الميلودراما على الرومانتيكية المثيرة للأحداث، واللفتات الحادة المفاجئة، أجزاء غنائية وموسيقية، ثم البطل الرومانتيكى، والوغد بمواجهاته لكل ما هو برئ وحق قانونى.

ب - الڤودڤيل VAUDEVILLE

وهو النوع الخاص الثانى من دراما الرومانتيكيين. ينبثق هذا النوع من العاصمة الفرنسية باريس، وتحديدا فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى فى مسرح المنوّعات TÉÂTRES DES VARIÉTÉS ، إلى جانب مسرح الڤودڤيل THÉÂTRES DU VAUDEVILLE . وهو النوع

الذى سرعان ما امتد فى عام ١٨١٢ م ليحتل ما سُمى باسم (ثقافة القودقيل) فى القيصرية الروسية على يد كاتبى القودقيل الروسيين ساكوقسكى SAKOVSKI، وكاقوس CAVOS ، وهما كاتبا أول مسرحية قودقيلية قومية روسية بعنوان (شاعر قوقازى) KAZAH STYHOVOREC.

إلا أن أهم القودقيلات تعود إلى الكاتب الدرامى الروسى ألكساى بيساريف ALEKSEI PISAREV بعنوان (المُربى والطالبة) ، ببطولة الممثل الروسى ميخائيل ساشبكين MIHAIL SCSEPKIN.

كانت هذه الظواهر المسرحية هى البدايات الحقيقية لانطلاق الدراما الرومانتيكية، ومن بعدها الأوبرات الرومانتيكية كذلك. فإذا ما كانت الميلودراما قد صوّرت وعكست طرائق تفكير المواطن من مُشاهدى المسرح فى تلك الآونة (الرومانتيكية) وعن طريق الغرائز الإنسانية فى النفس البشرية، فإن الدراما الرومانتيكية تدين إلى مبدعيها والمنتمين إلى تيارها ومذهبها ببرنامج واعٍ ومقصود ومُدركٍ ومُحَسٍ من قبل المرء نفسه CONSCIOUS ، هو ما نجد له صدى فى الأعمال الدرامية الرومانتيكية عند جوته وشيللر بصفة خاصة.. هذه الأعمال التى ارتكزت (فلسفيًا) على منهج الفيلسوف التاريخى الألمانى يوهان جوتفريد هيردر JOHANN GOTTFRIED HERDER (١٧٤٤/٨/٢٥ – ١٨٠٣/١٢/١٨ م) المُفجر النظرى لحركة (العاصفة والاندفاع) STURM UND DRANG.

ونتابع الحركة الرومانتيكية فى أجزاء أخرى من أوروبا. فماذا نجد ؟ .

فى بريطانيـا، يبـرز فى التنظيـر للرومـانتـيكية ويليام هـازليت WILLIAM HAZLITT بمؤلَّفه المعنون (المسرح الإنجليزى) THE ENGLISH STAGE عام ١٨١٨ م.

وفى إيطاليا ، يؤيد الشاعر الإيطالى التيار الرومـانتيكى. ويكون على رأس شعراء إيطاليا أليساندرو مانزونى ALESSANDRO MANZONI (١٧٨٥/٣/٧ - ١٨٧٣/٥/٢٢ م). ويتجسد هذا التأييد الفعلى فى دراميـيه (كونت كارمـاجلونا) CONTI DI CARMAGLONA، و(أدلتشى) ADELCHI عام ١٨٢٢ م.

وفى فرنسا ، نعثر على الدرامى الفرنسى (ستاندال) STENDHAL (١٧٨٣/١/١٣ - ١٨٤٢/٣/٢٢ م) فى دراسـتـه المعنونة (راسين وشيكسبير - ١٨٢٣ م) التى تمتلئ بكثير من العصب الرومانتيكى. إذ يُعلى ستاندال فى دراسته النظرية من حق المواطنة وحقوق المواطنين ، وهو الحق الذى كانت المسارح الألمانية قد بدأته قبلا فى اعتماد على الفكر والفلسفة الألمانيين، فى اعتزاز من ستاندال بكلماته التى أرسلها فى خطابه إلى ألكسندر دوڤال ALEXANDRE DOUVAL التى جاء فيها : (أقصد هذا النوع الألمانى المُسمى بالرومانتيكية) GENRE ALLEMAND ... QUE DEPUIS I'ON A NOMMÉ ROMANTIQUE" [١].

---

(1) DR. SZÉKELY GYÖRGY: A SZINJÁTÉK VILÁGA, GONDOLAT, BUDAPEST, 1986. P. 390.

ونُضيف إلى ما تقدم ، المقدمة الشهيرة التى صدّر بها الشاعر والدرامى الفرنسى ڤكتور هوجو VICTOR HUGO (١٨٠٢/٢/٢٦ - ١٨٨٥/٥/٢٢ م) مقدمة مسرحية (كروموبل) CROMWELL عام ١٨٢٧ م، وكذا ما أشار إليه مرة ثانية فى مسرحيته (هرنانى) HERNANI عام ١٨٣٠ م التى يشير فى كل منها إلى أن الرومانتيكية ما هى "إلا الليبرالية بعينها فى الأدب"، إذ إن للنفس فى حيّز الدراما الرومانتيكية ما للجسد من التعبير، وحق الظهور على سطح الدراما. فالشخصيات والأحداث هما المصدران الرئيسيان للتعبير الفنى. "وعلى هذا يُعتبر نوع (الجروتسك) GROTESQUE (القطعة الفنية ذات الأشكال الخيالية أو الغريبة المتنافرة المغايرة لكل ما هو طبيعى أو متوقّع نموذجى) أحد أجمل الأشياء تأثيراً فى الدراما" (١).

والجروتسك نوع درامى يتحد تماماً مع أصول الرومانتيكية وعناصرها من حيث توافقه مع عظمة البطل الرومانتيكى ورفعته والتأليه الذاتى، وتكثيف المعاناة والعذابات ، ثم دقة الإخلاص فى فن الأداء التمثيلى المعبر عن اللون المحلى COULEUR LOCALE ؛ الأمر الذى أفسح المجال واسعا فى المستقبل لتجسيد كل هذه المعانى الدرامية والمسرحية فى فنيات الإطار المادى على خشبة المسرح ديكوراً ومناظر

---

(1) KINDERMANN, HEINZ : THEATERGESCHICHTE EUROPAS I-X SALZBURG, 1957 - 1974, VI,P. 117.

وألوانا وأزياءً وإضـاءة، وما يتبـع ذلك من متطلبات وخدع وابتداع تـأثير. وكانت النتيجة لهذا الإطار الرومانتيكى، تأثيرات مسرحية لم يسبق لها مثيل، خاصة بين الطبقات الوسطى والجماهير.

هذه الظاهـرة الجـديدة على تاريخ المســرح الأوروبى، بل العــالمى أيضا، تُمثل تغيّر أحجام الجماهير فى المسرح الأوروبى وأعدادها منذ العـصـر الإغـريقى، وهى ظاهرة لم تبـزغ طوال تاريخ المسـرح إلا فى القرن الثامن عشر الميلادى، بعد أن اختارته موعداً لميلادها. لقد أثَّرت هذه الظاهرة تأثيراً تاريخيا متقدماً ؛ لأنـها ارتبطت بالحاجة الماسة إلى بناء دور مسرحية لم يكن لها وجود قبلا على خريطة المسارح الأوروبية. ومرة ثانية – على سبيل المثال لا الحصر – أُفتتحت دور المسارح التالية:

١ – فى ألمانيا :

– مسرح مدينة جوتهبورج GÖTEBORG – ١٧٨٥ م.

– المسرح الملكى فى هاجا HAGA – ١٨٠٢م .

٢ – فى روسيا :

– مسرح شارع أربات – موسكو ARBAT - 1808.

٣ – فى بريطانيا :

– إعادة بناء مسرح الكوفنت جاردن – ١٨٠٩ م COVENT GARDEN (كان المسرح قد افتتح قبلا فى عام ١٧٣٢م).

- تعديل مسرح درورى لين DRURY LANE (المسرح الملكى THEATRE ROYAL) - ١٨٠٩م (وكان قد سبق بناؤه بناءً على أمر ملكى عام ١٦٦٣ م بإشراف المهندس البريطانى توماس كاالليجرو THOMAS KILLIGREW ، وكان الممثلون فيه هم خدم القصر الملكى البريطانى). وهو المسرح الذى يتسع اليوم - بعد تعديل صالة الجمهور فيه - لعدد ٢٦٠٠ متفرج فى الحفلة المسرحية الواحدة.

٤ - فى المجر :

- المسرح القومى المجرى ببودابست - ١٨١٢ م .

- مسرح بلاتون فيراد BALATONFÜRFD - ١٨٣١ م .

٥ - فى فرنسا :

- إنشاء مسرح فونامبل - ١٨١٥ THÉÂTRES DES FUNAM-BULES (ويعمل فيه المخرج المسرحى الفرنسى جاسبار دوبريه GASPARD BOBUREAU لعقد كامل من الزمان).

- إعادة إنشاء مسرح الأوديون ODÉON وتوسيعه ١٨١٩م (أنشئ المسرح عام ١٧٨٢ م محتلا مكان قصر "كوندى" CONDEلتعمل عليه فرقة الكوميدى فرانسيز. ثم احترق عام ١٧٩٩ م. وأعيد ترميمه فى عام ١٨٠٨ م. لكنه احترق مرة ثانية، حتى أعيد ترميمه واستكماله فى عام ١٨١٩ م فى العصر الرومانتيكى).

٦ - فى إيطاليا .

- إنشاء مسرح تورينو - ١٨٢١ لتعمل عليه فرقة (ريال ساردا) COMPAGNIA REAL SARDA.

٧ - فى روسيا :

- إضافة إلى مسرح البولشوى، يُنشأ مسرح النثر الدارمى القومى - موسكو - ١٨٢٤م (تحت اسم ماليج MALIJ).

٨ - فى يوغوسلافيا (السابقة) :

- إنشاء المسرح القومى - زغرب - ١٨٣٩ م .

- إنشاء مسرح بلجراد - ١٨٤١م .

٩ - فى السويد :

- المسرح المستقل - كريستينيا - ١٨٢٩

١٠ - فى رومانيا :

- يُفتتح مسرح جديد يجرى التمثيل فيه باللغة القومية الرومانية - ١٨٤٠ م .

١١ - فى بولندا:

- يتخصص مسرح روزمايتوسكى TEATR ROZMAITOSCI فى تقديم الدراما الرومانتيكية البولندية فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر.

٣- المرحلة الثالثة

وهى مرحلة الرومانتيكيات الكبرى التى تكاثرت وتعاظمت فيها ألوان شتى من الدراما المتنوعة، والتى حملت عناصر رومانتيكية، كانت جماهير المسرح الأوروبى قد استقرت وأحسَّت بها ، بعد أن أفسح الأدب الرومانتيكي المجال واسعا أمام الآداب الدرامية لتنتشر عن طريق التمثيل فى المسرح. ومما لا شك فيه أن الفضل فى ازدهار هذه المرحلة - مرحلة الرومانتيكيات الكبرى - يعود إلى جهود رجال الدراما تورج، وإلى قرائح المؤلفين الدراميين الذين أيدوا - وبكل ما وسعهم من حيلة واجتهاد - المذهب الرومانتيكى، فكتبوا أعمالهم الدرامية وفق منهج الفرنسي فكتور هوجو وزملائه رُوّاد المسرح الرومانتيكي ومُقعّديه.

لقد تحكمت فى الحياة المسرحية - وفي ارتباط غير هيِّن - هذه الأنواع الجديدة، التى لولا ازدهار مذهب الرومانتيكيين، لما ظهرت حتى وقتنا هذا.

أ- دراما القضاء والقدر (النصيب)

DRAMA OF DESTINY

إلا أنه يجب الإشارة بادئ ذى بدء - منعًا للبْس - أن تعبير

(القضاء والقدر) هنا يختلف تمامًا عن التعبير نفسه ، الذى ساد المسرحية الإغريقية القديمة فى القرن الخامس قبل الميلاد. ولعلنى أرى أن تعبير (النصيب أو القسمة) هو الأجدر بإطلاقه على مسرحيات الرومانتيكية التى انبثقت فى المرحلة الأخيرة التى نحن بصددها. دليلى على هذا الاختلاف بين الفترتين الزمنيتين البعيدتين، أننا لا نعثر على عناصر المسرح الكلاسيكى القديم، كما لا نلاحظ أحكام المسرح الإغريقى فى رومانتيكيات القرن التاسع عشر الميلادى. كما يتضح أن البناء الدرامى بين النوعين – الإغريقى القديم والرومانتيكى الحديث – مختلف تمام الاختلاف ، فليست هناك آلهة، ولا رب للأرباب يشبه أو يماثل زيوس ، ولا كورس أو جوقة من أى نوع كان، ولا (باراباسيس) تتوسط الدراما الرومانتيكية الحديثة. وعلى هذا يصبح القضاء والقدر هنا أقرب ما يكون إلى النصيب أو الحظ العاثر الذى عادة ما يتقابل معه البطل الرومانتيكى. بل لعل أكبر دليل على اختلاف القضاءين والقدرين، هو أن القدر اليونانى إنما يظهر عادة من صُنع الآلهة أو من نبوءة دلفى (كما فى أوديب سوفوكليس) أما قدر الرومانتيكية ونصيبها فإن البطل الرومانتيكى هو صاحب الفعل فى ذلك القدر، وهو يستلذ المعاناة من أجل تحقيق فكرته.. هذه الفكرة التى نراها تحليلا فى المسرح الإغريقى تهبط على الشخصية الإغريقية من علٍ، دون دخْل من الشخصية المسرحية نفسها.

لقد بدأت مسرحيات القضاء والقدر الرومانتيكى بأعمال درامية من ذات الفصل الواحد على يد الألمانى زاخارياس ڤرنر ZACHARIAS WERNER عام ١٨١٥ م بمسرحيته المعنونة (٢٤ فبراير). وينتمى إنتاج الدرامى الألمانى أدولف مولنر ADOLF MÜLNER إلى هذا النوع القدرى الرومانتيكى، إذ يكتب الدرامى فى عشرينيات القرن التاسع عشر الميلادى مسرحيات (٢٩ فبراير، الذنب DIE SCHULD، المخبول DER WAHN). ثم يُدلى النبيل الألمانى أوجست ڤون بلاتن AUGUST VON PLATEN (٢٤/١٠/١٧٩٦ - ٥/١٢/١٨٣٥م) بدلوه بدراماه التراجيدية المصير المعنونة (الڤيلا المميتة - ١٨٢٦ م) DIE VERHÄNGNISVOLLE، وبعدها يكتب دراماه (أوديب الرومانتيكى - ١٨٢٩م) DER ROMANTISCHE OEDIPUS التى تُصوّر صورة ساتيرية لمسرح العصر وجماهيره. لقد كان بلاتن واحداً من منتجي الرومانتيكية الألمانية فى إيطاليا بعد أن نزح إليها واستقر بها بدءاً من عام ١٨٢٤ م.

هذا الدفْع للمسرحية المصيرية، استفاد منه الشاعر والدرامى النمساوى فرانز جريلبارتر FRANZ GRILLPARZER (١٥/١/١٧٩١ - ٢١/١/١٨٧٢ م) الذى تأثر فى مستهل حياته الفكرية بالشاعر الألمانى فردريش شيللر ، أحد أبطال الرومانتيكية الألمانية منذ نعومة أظفاره ، فيكتب أولى محاولاته الدرامية المعنونة (بلانكا ڤون كاستيلين) BLANKA VON KASTILIEN وعمره ثمانية عشر عامًا. أما دراماه الثانية (الأسلاف) DIE AHNFRAU (١٨١٧م) ، فهى من الدراما التاريخية

الفظيعة المريرة التى ناسبت صورة المجتمع الذى يواجه ظلمًا وعتة البرجوازية الأوروبية. وأما دراماه (سافو) SAPPHO فقد وضعت صراع الحياة والفن ، أحدهما فى مواجهة الآخر فى ميزان نقدى دقيق لشكل الحياة آنذاك، وكأنها الموازنة الأدبية الخالدة فى ضفادع أرسطوفانيس بين الشاعرين الكلاسيكيين أسخيلوس ويوريبيديس. ولإبراز ضغوط الملكية والطبقة البرجوازية العالية، والتى عادتْها الرومانتيكية، يكتب جريلبارتس دراماه المعنونة (حظ الملك أتوكار وسقوطه - ١٨٢٥ م) ، DER KÖNIG OTTOKARS GLÜCK UND SEIN ENDE وهى دراما تاريخية تفضح الصراع السلطوى الملكى بين الملك أتوكار الثانى ملك التشيكيين ومؤسس إمبراطوريتهم، والقيصر رودولف الأول قيصر هابسبرج ، هذا الفضح الدرامى الذى كان يعيش مرحلة الرومانتيكية. إن اعتناء جريلبارتسر بالحقيقة التى من النادر أن تتحقق ، أو حتى تتوافق مع الأوضاع الساخنة التى أثارتها رومانتيكية العصر، قد حوَّل جماهير المسرح إلى السخرية من الأوضاع والسلوكيات التى كانت تُمارس ضد الشعب الأوروبى ، أيًا كان مكانه آنذاك.

ب- الدراما الشعبية الرومانتيكية

وهو النوع الرومانتيكى الثانى الذى زحف رويدًا رويدًا على ساحة المسارح الأوروبية وخشباتها ليمسّ - وفى مباشرة مُتقنة - أحوال الشعوب الأوروبية وحياتها ، مما أدى إلى ميلاد مسارح شعبية خاصة

تختص بتقديم هذا النوع من الدراما ، وبخاصة فى العاصمة النمساوية فيينا فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى. وكان أهم ما حملته هذه الدراما الشعبية إبراز الجو الشعبى (المرتجل فى أحيان كثيرة). لقد كان الارتجال يوحى بلسان رجل الشعب وحاله . وسرعان ما أصبح هذا النوع من الدراما قريباً إلى وجدان الجماهير وإلى قلبها ونفسها. وقد استهوت الفكرة الشعبية – المجردة من كل زخرف أو قناع – كثيراً من المؤلفين الدراميين المعنيين بالرومانتيكية وبالطبقتين المتوسطة والشعبية، فيكتب فى هذا النوع كلٌ من أدولف باورله، ويوسف ألويس جليش، وفردناند رايموند ADOLF BÄUERLE, JOSEPH ALOIS GLEICH, FERDINAND RAIMUND وقد أطلق رايموند (١٧٩٠/١/٦ – ١٨٣٦/٩/٥ م) تعبير (المسرحية الساحرة الأصيلة) ORIGINAL - ZAUBERSPIEL على هذا النوع الذى يؤثر تأثيراً ساحراً فى الجماهير. ولا تزال مسرحياته – وخاصة الكوميدية منها – تُمثل على خشبات مسارح النمسا باعتباره واحداً من الكلاسيكيين الذين تمتلئ مسرحياتهم بالخيال الرومانتيكى العذب، المؤدى إلى الكوميديا الساخرة عبر رموز لها من المعانى العميقة ما تشير إلى الأزمة بين الإنسان والمجتمع. ساعده على إبراز مضامين دراماه، تلك اللغة الشعرية التى أبرزت كل دواخل الرومانتيكية فى النفس البشرية المفعمة بالمنخوليا MELANCHOLIA ، وهو ما تضمنته دراماه (ملك جبال الألب وكاره البشر–١٨٢٣م) DER ALPENKÖNIG UND DER MENSCHENFEIND، وهى تراجيديا مصيرية شعبية على غرار

مسرحية موليير (كاره البشر)، (بنت الجن أو الفلاح المليونير - ١٨٢٦)
DAS MÄDCHEN AUS DER FEENWELT ODER DER BAUER ALS
MILLIONÄR، (المُبذّر - ١٨٣٤م) DER VERSCHWENDER.

جـ - الأوبرا الرومانتيكية

كان طبيعيًا أن يتأثر فن الأوبرا بالمذهب الرومانتيكى الذى ساد طوال القرن التاسع عشر الميلادى. ويرجع الفضل فى انتشاره فى الأوبرا إلى المؤلف الروائى والناقد الموسيقى وقائد الأوركسترا الألمانى إرنست تيودور أماديوس هوفمان ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN (١٧٧٦/١/٢٤ - ١٨٢٢/٦/٢٥ م) بأوبراه الشهيرة (أوندين) UNDIN التى قدمها على مسرح أوبرا برلين عام ١٨١٧ م. وتتجسد عناصر الرومانتيكية فى أوبراه الثانية التى اكتشف فيها هوفمان - قبل ڤاجنر - العنصر الرومانتيكى المعروف باسم (موت الحب) بكل ما فيه من خيال وعذاب ومعاناة نفسية، ورومانتيكية أيضًا. وهو عنصر ارتكز على درجات عالية من الخيال الخصب.

يدخل عالم الأوبرا بعد ذلك مؤلفون أوبراليون، وموسيقيون آمنوا بفكر المذهب الرومانتيكى، على غرار الألمانى (كارل ماريا ڤون فيبر) KARL MARIA VON WEBER (١٧٨٦ - ١٨٢٦م) الذى أخرج - بموسيقاه الرومانتيكية - التزمُّت الذى لازم الموسيقى فى الكلاسيكية السابقة، ليُحمِّلها كثيرًا من آفاق الأحلام والخيال والوصف والتعبير ، حتى وُصفت موسيقاه الأوبرالية بـ (عصر التعبير الموسيقى).

ثم تصل الأوبرا مرة ثانية إلى موطنها الأصلى إيطاليا مكان مولدها – ولكن فى صيغة رومانتيكية جذابة – فيؤلف الموسيقى الإيطالى جيوتشينو أنطونيو روسّينى GIOACCHINO ANTONIO RUSSINI من عام ١٧٩٢ حتى عام ١٨٦٨ م أوبرا (تانكريد) TANKRÉD، ثم أوبرا (عطيل) OTELLO، ويتبعهما بأوبرا (موسى) MOSES، ثم أوبرا وليام تل WILLIAM TELL، فيصل عبر الأخيرتين – وبالرومانتيكية الأوبرالية – إلى لب الدراما الشعبية. وهو الطريق نفسه الذى اختطه (أوبراليا) الفرنسى دانييل فرانسوا أوبير DANIEL FRANÇOIS AUBER بأوبريه (البَنَّاء الآجورى وصانع المفاتيح)، و(خرساء بورتيتشى). وقد عُرضت الأوبرا الأخيرة فى بروكسل عام ١٨٣٠ م، وقادت الجماهير هناك إلى الثورة البلجيكية، بتأثير من العناصر الرومانتيكية المتأججة والمشتعلة بالثورة والاندفاع نحو الحرية.

د- فن الباليه الرومانتيكى

وما دمنا فى رحاب الرومانتيكية، فإنه تجدر الإشارة إلى انتشار تيارها أيضًا فى فن الباليه. والباليه هو أحد فنون الرقص التى بدأت منذ عدة قرون فى القارة الأوروبية. ونعرف اليوم أنواعًا عدة من فن الباليه أفرزتها القرون الأخيرة ، مثل الباليه السيمفونى، وباليه (الجاز JAZZ)، والباليه الكلاسيكى، والباليه التجريدى ، والباليه الملكى.

يعتبر ميلاد الأكاديمية الملكية للرقص ACADÉMIE ROYALE DE DANSE عام ١٦٦١ م إيذانا بمولد الباليه الكلاسيكي الرسمي في فرنسا، إذ تم بعد هذا الميلاد تحديد أدق لمعاني الخطوات في الرقص، وأسباب البواعث، وإصدار قاموس لغة الحركة، وقواعده الصرْفية والنحوية، وظهور برامج التعليم المنتظمة في فن الباليه ، وهو ما أدى إلى تقعيد علمي وأكاديمي ظهر في معاهد تدريس الباليه والرقص وفي قاعات التدريب ، نحو مستقبل يسير إلى مقتضيات شكل الاحتراف في هذا الفن. وقد أصبح الأسلوب الفني – إلى جانب لغة الحركة – في خدمة عروض الرقص على خشبة المسرح. وقد أفاد هذا الجانب العملي والتدريبي في تطوير التكوين الفني للباليه الكلاسيكي وترقيته ، طبعًا بالإضافة إلى جهود مُصممي الرقص وفناني الباليه والمدربين الفنيين. وتعتبر هذه المرحلة – منذ تاريخ الباليه الكلاسيكي – هي المرحلة (التعليمية) المشابهة لمرحلة (رقص الشخصية) في الرومانتيكية.

في عام ١٨٠١ م تُقدّم الدراما الإغريقية القديمة (بروميثيوس) في صورة عرض للباليه المسرحي على مسرح أوبرا ڤيينا بموسيقى بيتهوفن وتصميم سلڤاتور ڤيجانو SALVATORE VIGANO. لقد وجدت الرومانتيكية فرصة ذهبية لإبراز طابع عناصرها، رغم كلاسيكية الدراما الإغريقية القديمة.

إن السنوات العشرين الأولى قد خرجت بعروض للباليه رومانتيكية الطابع ، وهو ما يُسجله تاريخ الباليه العالمي في عروض، كان أهمها

انتشاراً . "(تمرّد استريلسك) في ميلانو بإيطاليا، (وطنية) PATRIOTA في بيترڤار بروسيا بإخراج إيڤان ڤلبرج IVAN VALBERG، (البطلة الجديدة أو ابنة القوقاز) عام ١٨١٠ م ، (حب الوطن) عام ١٨١٢ م" [1] .
إن باليه حب الوطن قد دفع – بعد عرضه – الشباب إلى الاندفاع للانخراط في سلك الجندية عن طيب خاطر، بعد أن كان يُعرض عن هذه المهمة الإجبارية الوطنية.

الرومانتيكية المجرية

يعود تاريخ الرومانتيكية في المجر إلى ما قبل (عصر الإصلاح). لكن من إحقاق القول أن نذكر أن الرومانتيكية المجرية لم يكن قد اشتد عودها، فقد كانت نَبْتًا ناشئًا لم تتضح بعد معالمه ليصبح (رومانتيكية مجرية) ذات طابع قومى لها خصائصها أو امتيازاتها المحلية أو القومية. ويعود الفضل إلى انبثاق الثورة الفرنسية ، وإلى إصلاحاتها الكثيرة وتأثيراتها خارج الحدود الإقليمية الفرنسية، وبخاصة في الآداب والفنون والثقافة والفلسفة. وهي الأسباب المباشرة في ظهور رومانتيكية مجرية – إذا جاز هذا التعبير – لتنهض بتيار له من الخصائص الكثير والمتعدد الذي يعكس في بلد آخر ، وفي مجتمع أوروبي قريب ، شبه ما كان

(1) KOELGER , HORST: BALETTLEXIKON, BUDAPEST 1977, P.736.

يجرى على الأرض الفرنسية، وفى حركة موازاة للآداب والمسرحيات وفنون الشعر.

تجدر الإشارة إلى أن الرومانتيكية المجرية قد قَدِمَتْ إلى المجر حاملة بذورها الصالحة وتعاليمها من جارتها النمسا .. هذه التعاليم التى كانت متأثرة بطبيعة الحال بالرومانتيكية الألمانية ، والتى تتضح معالمها أعظم ما تتضح فى أعمال الشاعر والدرامى المجرى كيش فالودى كاروى KISFALUDY KÁROLY (١٧٨٨/٢/٥ - ١٨٣٠/١١/٢١م)، الذى كتب أعمالاً درامية تتخذ من الثيمات الشعبية نسيجها ومنطلقها. فإذا ما أخذنا فى الحسبان فترة الخمس سنوات ما بين ١٨١٢و ١٨١٧م، وهى السنوات الخمس التى قضاها الكاتب فى النمسا، أدركنا انخراطه فى طريق الرومانتيكية المبكر، قبل أن يعود إلى بلاده المجر فى عام ١٨١٧ م. إن ما قدّمه من مسرحيات بعد عودته ليُدلّل على حسّه الرومانتيكى بمآسى المجتمع المجرى وعدم ملاءمة قوانينه للنفس البشرية آنذاك. وهو ما أفرز للتاريخ المسرحى أعمالاً كوميدية محزنة إن لم تكن سوداء، كما يُرى فى أعماله المعنونة (التتار فى المجر عام ١٨٠٩م، إلكا عام ١٨١٩ م، الشحاذون عام ١٨٢٠ م، ستيبورفويدا عام ١٨١٩ م. A TATÁROK (MAGYARORSZÁGON, ILKA, Á KÉRÓK, STIBOR VAJDA. فى شارع لايوش LAJOS UTCA بمنطقة بودا القديمة ÓBUDA ، وتخليدا لذكرى كيش فالودى كاروى يُفتتح فى مساء ٢٠ فبراير ١٨٩٧ م مسرح باسمه فى العاصمة المجرية. وفى البداية تخصص المسرح فى تمثيل أعمال

الدراما من مسرحيات وأوبريتات من نوع الفودفيل، حتى أصابت المسرح قنبلة في الحرب العالمية الثانية فتوقف الإنتاج المسرحي فيه.

من الطبيعي أن الاتجاه نحو رومانتيكية مجرية في الأدب والمسرح قد تبعته خطوات متقدمة نحو تجذير رومانتيكية قومية تجد مجالاً وفرصة لها في الشعر والقصة والرواية والمسرحية والأوبرا. لقد أثر قيام الثورة الفرنسية في كل أوروبا، حتى تبعتها الثورة الأوروبية عام ١٨٤٨م، التي أثّرت هي أيضًا تأثيرا كبيرا في حركة الأدب والمسرح والثقافة بصفة عامة. فماذا حدث من إجراءات سياسية آنذاك ؟

يعتبر المؤرخون الفترة بين عامي ١٧٨٩ و ١٨٧٠ م عصر انتصار الرأسمالية واشتداد عضدها CAPITALISM. فبعد كوميونة باريس انفتحت بوابة عريضة على تطور الرأسمالية في فرنسا. وسرعان ما قويت العلاقات الإنتاجية لرءوس الأموال الأوروبية، وهو ما غيّر من موقف الإنسان في كل مجتمع أوروبي. وقد ساعد على تأكيد هذا التغيير أطراف أخرى كانت تُعاند الرأسمالية، مُجسَّدة في طبقة البرجوازيين، الأمر الذي قوّى من جانب آخر طبقة العمال التي كانت قد بدأت في الزحف على الحياة الاجتماعية. وتحددت النتائج في سيطرة الرأسمالية على الاقتصاد والمال. ولعبت بريطانيا التي كانت تسيطر – بحكم مستعمراتها الممتدة في أجزاء مهمة من العالم – على طرق البحار، لعبت دوراً مهمًا في تصعيد العداء والحروب بين الدول الأوروبية ذات رؤوس الأموال في مواجهة صريحة لطبقة العمال، إضافة إلى مشكلات عدة نشأت بين بعض الدول الاستعمارية في مناطق كثيرة في العالم.

ففى فرنسا - باعثة الثورة الفرنسية ومُصدّرتها إلى العالم عبر أيديولوجيتها ، مع ما أصابها من توتر وهزيمة بعد قليل من الزمن - وفى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى، تتأكد تغييرات جوهرية (اقتصادية واجتماعية) تجتاح كل القارة الأوروبية، ونعنى بها تحديداً العلاقة بين قُوى الإنتاج والمنتجين أنفسهم ، الأمر الذى أدّى لا محالة إلى تفجير ثورة جديدة، كسب فيها المواطنون الثورة ضد الإقطاعيين فى فرنسا بمساعدة واتحاد من الطبقة البرجوازية. وفى الفترة من عام ١٧٨٩ م حتى عام ١٧٩٤ م أعلنت الثورة الشعار المعروف (حرية - إخاء - مساواة) ، لكنها لم تستطع عمليًا وفعليًا تحقيق هذا الشعار الذى حمل أكثر من ازدواجية واحدة، حتى وضعت الدكتاتورية النابليونية يدها على السلطة فى فرنسا ، مستهوية موقف البرجوازيين وطبقة أعيان الفلاحين، ومؤيدة للاقتصاد والصناعة الحرة. لقد تأثرت كل الدول الأوروبية بالثورة الفرنسية ، كما تأثرت بحروب نابليون التى تبعت هذه الثورة. ودام هذا التأثر، بل ظلت آثاره طوال القرن التاسع عشر الميلادى. فهذا التغيير الاقتصادى والاجتماعى قد انتقل إلى كل دولة أوروبية تحاول معالجته فى الداخل وفق ظروفها وأحوالها، وهو الأمر الحتمى الذى فَجّر فى كل دولة أوروبية الثورة المحلية ما بين مؤيدين ومعارضين.

وفى المجر، يسقط الحاكم (كالمان لاسلو) KÁLMÁN LÁSZLÓ، وتنعكس ثورة ١٨٤٨ م على الآداب والفنون، فتقوم فرق مسرحية تجوب

أنحاء الريف المجرى طولا وعرضًا تحمل فى مسرحياتها كثيرًا من حقيقة الموقف السياسى القائم آنذاك. وتظهر مدينة (كولوچڤار) -KO LOZSVÁR – وهى إحدى أقدم المدن المجرية – كمركز للنشاطين الأدبى والفنى. بل لقد استطاعت هذه المدينة البعيدة عن العاصمة بودابست أن تكون مركز الثقل الفكرى، ووجهة أنظار الفرق المسرحية المتنقلة وقبلتها ، حتى أصبحت العاصمة تتوارى فى المركز الثانى للحركة الثقافية المجرية. لقد اعتلى خشبات مسارح مدينة (كولوچڤار) الممثلون والشعراء والأدباء، وأثيرت على الخشبة المسرحية نفسها عشرات القضايا الحيوية والحية الساخنة التى شغلت المفكرين المجريين آنذاك، ومن بينها (الرومانتيكية المجرية).

عملت على مسرح (كولوچڤار) فرقة مسرح (ديرى نيه) DÉRYNÉ [(١)] ، والمعنى باللغة المجرية فرقة مسرح السيدة حرم ديرى، واسمها الأصلى قبل الزواج (سيب باتاكى روزا) SZÉP PATAKI RÓZA ، وفرقة ثانية كانت تعمل فى فندقى (هاتسكر، روندیلا) فى الفترة ما بين عامى ١٨٠٧ و ١٨١٥ م. وأحيانًا ما كانت الفرقتان تقدمان بعض المحاولات التجريبية فى فن الأداء التمثيلى والديكور والإخراج المسرحى.

---

(١) لا يزال مسرح (ديرى نيه) موجوداً حتى الآن ، لكنه تحول إلى مسرح متنقل يجوب أنحاء الريف المجرى لنشر الثقافة المسرحية. ولا يزال هذا المسرح يعرض روائع الرمانتيكيين ڤكتور هوجو، وفردريش شيللر ، وبوشكين ، وغيرهم.

يمد المسرح المجرى يده إلى رومانتيكى جديد هو الدرامى والممثل المجـرى (كـاتونا يوچاف) KATONA JÓZSEF[1] (١٧٩١/١١/١١ - ١٨٣٠/٤/١٦م) الذى يرتبط بالمسرح المجرى فى أثناء دراسته للقانون ، بوصفه مترجمًا لإحدى المسرحيات العالمية فى أبريل من عام ١٨١١ م. وفى يناير ١٨١٢ م يتعاقد المسرح المجرى مع كاتونا يوچاف ليصبح واحدًا من ممثليه الرسميين، مُستعملاً اسمًا مستعارًا هو (بيكيش - BÉKÉS) - وكالعادة آنذاك خوفًا على اسم الأسرة - إلا أن أباه يمنعه من ممارسة مهنة التمثيل، فيتوقف عنه نهائيًا ، ويتفرغ للتأليف ، وأحيانًا للإخراج المسرحى.

تأثرت الرومانتيكية المجرية بكُتاب الدراما الألمان الذين كانوا قد سبقوا الدراميين المجريين فى هذا المجال. ويتضح هذا التأثر فى أعمال المجرى كاتونا يوچاف ، إذ نتعرف منابعه الرومانتيكية عند الألمانيين (أوجـــست فـــيلهلم إفـــلاند)[2] AUGUST WILHELM IFFLAND (١٧٥٩/٤/١٩ - ١٨١٤/٩/٢٢م) ، و(أوجست كوتزبو)[3] AUGUST KOTZEBUE

---

(١) كاتب درامى مجرى، لا تزيد أعماله الدرامية على عدد أصابع اليدين. يُشار إلى أعماله الدرامية بالدراما الإصلاحية التوجيهية. من أعظم أعماله الدرامية (بَانْكْ بان) BÁNK BÁN ؛ شخصية ثائرة ضد الملكية (وهى تراجيديا فى خمسة فصول).

(٢) أهم أعماله الدرامية : القناصون DIE JÄGER - ١٧٨٥م، العُزّاب DIE HAGES-TOLZENT - ١٧٩٣ (وقد امتدحها جوته كثيرا).

(٣) أهم أعماله الدرامية : ألمان المدن الصغيرة DIE DEUTSCHEN KLEINSTÄDTER - ١٨٠٢ م، العداوة الإنسانية والندم MENSCHENHASS UND REUE - ١٧٨٩، الغش اللطيف DIE EDLE LÜGE - ١٧٩٠م.

المعـروف باسم فـردريش جـرمـانوس FRIEDRICH GERMANUS (١٧٦١/٥/٣ - ١٨١٩/٣/٢٣م). والأول - أوجـست إفـلاند - ممثل ومخرج ومدير فنى للمسرح القومى فى برلين. مثّل دور فرانز مور فى دراما شيلر المعروفة (اللصوص). إن أهم ما يعنينا فى تأثر الدرامى المجرى به هو عناصر الدراما الرومانتيكية التى تظهر فى أعمال إفلاند، فى محاولاته إبراز التنويرية المسرحية الألمانية وطرائق سلوكياتها مع الإنسان الألمانى لتعكس كثيراً من الأخلاقيات التى تبنى إنسان بلاده.

أما مصدر التأثر الثانى عند كاتونا يوچاف فهو أوجست كوتزبو، وهو شاعر ودرامى. ركّز كوتزبو فى أعماله الدرامية على الشعبية التى تُمثل جانبا مهماً من جوانب الرومانتيكية. بل لقد كان من أبرز كُتاب الدراما الشعبيين فى ألمانيا وأوروبا. تضادّ مع كل من جوته وشيللر فى مواقفهما الفكرية - رغم رومانتيكيتهما - كما لجأ إلى استعمال عنصر الميلودراما فى كثير مما كتبه من أعماله درامية.

من هذا الأصل الرومانتيكى الألمانى خرجت دراما كاتونا يوچاف [1]، إلى جانب أعمال درامية رومانتيكية مجرية أخرى حاولت تأسيس مسرح مجرى رومانتيكى قومى خالص بسواعد المجريين، مسرح يختلف فى رومانتيكيته عن العروض الألمانية التى كانت تزور بلادهم بين الفينة والفينة [2]، حتى يُعبر مسرحهم عن الشخصية الاعتبارية المجرية وسط

---

(١) سبقت الإشارة إلى أهم أعماله الدرامية.

(٢) زارت فرق مسرحية ألمانية عدة بلاد المجر. وكانت تقدم مسرحياتها وعروضها باللغة الألمانية، وكان يؤمها عدد غفير من الجماهير المجرية، باعتبار أن اللغة الألمانية هى اللغة الأوروبية الأولى فى التعليم المجرى.

أحداث تفيض بالمحلية والوطنية والمشكلات المحلية المجرية. وقد نجح المسرح المجرى فى إنعاش هذا النوع من الدراما، ونقل ثقل الحركة المسرحية من مدينة كولوچڤار إلى العاصمة بودابست. وساعد على هذا النجاح إنشاء المسرح القومى بالعاصمة، الذى افتتح أبوابه فى عام ١٨٣٧ م [(١)] ليقوم - بوصفه مؤسسة فنية قومية - بالانفتاح على التجارب والآداب الدرامية ، ومنها الآداب الرومانتيكية، تحت اسم (المسرح المجرى) MAGYAR SZINHÁZ وحتى ذلك التاريخ، كانت ملامح الرومانتيكيتين - الألمانية والفرنسية - تصبغ الرومانتيكية المجرية. بل لقد ظلت آثارها منطبعة على الأدب المجرى، رغم التعارض السياسى الذى كان يُفرق الألمان والفرنسيين عن المجريين ، إضافة إلى محاولات من جانب الدراميين المجريين للانفصال عما ورثوه من رومانتيكية خارجية (مُستوردة) مُجسدة فى شخصية كيش فالودى كاروى، الذى لم يستطع حتى وفاته فى عام ١٨٣٠ م أن يُحقق ما طمح إليه من استقلالية فكرية.

ڤيريش مارتى ميهاى (١٨٠٠ - ١٨٥٥م)

شاعر ودرامى رومانتيكى أصيل. يعتبر فى تاريخ المسرح المجرى وآدابه أول المُقعّدين للرومانتيكية فى بلاده شعراً ودراما. ونُرجع هذا الموقف إلى نشأته ، فقد درس القانون، ونشأ بعد وفاة أبيه عام ١٨١٧م

---

(١) فتح المسرح القومى أبوابه يوم ٢٢ أغسطس من عام ١٨٣٧ م بمسرحية (يقظة أرياد) ÁRPÁD ÉBREDÉSE.

في بيت عـائلة (برسل) PERCZEL التى مـهـدته لكثـيـر من الخطوط القومية والوطنية. كما ساعده على تبلور شخصيته القومية تعرّفه إلى زمـلائه من أدباء المجـر وشـعـرائها (باروتى سـابو BARÓTI SZABÓ، ڤـيـراج بنداك VIRÁG BENEDEK، تسلر لاسلو TESLER LÁSZLO) والأخيـر فتح عـينى ميـهاى على الآداب الأوروبيـة عند جـوته وشـيللر وشيكسبير. بعد عام ١٨٣٠ م يتـأثر الشـاب اليافع بكل ما حـوله من إصلاحات فيعمل في إحدى الدوريات ATHENAEUM بالسياسة والثقافة معا، وفى ميل وانحياز إلى تحرير العقل البشرى ، حتى إذا ما انفـجرت ثورة ١٨٤٨ م كان مـعارضًـا للجناح اليسـارى فى الثـورة. هكذا تبلورت شخصية ڤيريش مـارتى ميـهاى حتى أصبح أعظم المصلحين الأدبيين والفكريين في بلده المجر. فى دراماه (اتشونجر وتيندا) CSONGOR ÉS TÜNDE يطرح قضية من أصول الفلسفة الفكرية للرومانتيكية، وهى أن السـعادة على الأرض لا يمكن أن يُقدَّر لها التنفس أو الحياة ما دام المال ورغبة السلطة يشوّهانها ويزيفان حقيقتها. وهو لذلك يهرب من العالم الحقيقى الذى يعيش على أرضه إلى العالم المُتخيل عنده، وهو عالم يبقى دائمًا فى المُخـيّلة، إذ ليس بوسـعـه أن يتـحـقق أبداً. وأليـست هذه فلسـفـة الرومـانتيكيين ونظرتهم الإبداعيـة إلى الحيـاة فى عصـرهـم؟ إن دراماه التى نحن بصـددها - اتشـونجـر وتيندا - تعكس من خـلال حـوارها الناعم ، وعبر مزاج رومانتيكى - رومـانسية تركيب الحوار والمشاهد بما يتطابق مـع سنوات الثلاثينيـات من القرن التـاسع عشـر الميلادى، ووفق

رومانتيكية خاصة بأهل المجر يندر أن نعثر عليها في رومانتيكية أوروبية أخرى. إلا أننا نرى أن أشعاره فى منتصف ثلاثينيات القرن قد اتسمت بعناصر المذهب الرومانتيكي كذلك، وهو ما يتضح فى أشعاره المعنونة: (الريف المهجور PUSZTA CSÁRDA – ١٨٢٩ م، شَعر وفم وعين HAJ, SZÁJ, SZEM – ١٨٣٠ م، عين سوداء FEKETE SZEM – ١٨٣٠ م، عين زرقاء KÉK SZEM – ١٨٣٠م).

إلا أنه يُوجّه اهتماماً شديداً للمسرحية بعد عام ١٨٣٠ م ، فيكتب فى روح الرومانتيكية أعماله الدرامية المعروفة (الباحثون عن الكنز A KINCSKERESÓK - –١٨٣٣م، عُرس الدم A VÉRNA´SZ – عام ١٨٣٣ أيضا، أسرار الحجاب A FÁTYOL TITKAI – ١٨٣٤م) قاصداً بث الدراما الرومانتيكية بكل أهدافها وتنميتها الروحية والأخلاقية بين جماهير الشعب المجرى. وقد ساعده على هدفه إصداره لكتاب (مختارات فى الدراماتورجيا) DRAMATURGIAI TÖREDÉKEK، الذى كان أول مؤلَّف نظرى تنظيرى للعصر يضم قواعد إصلاحية فى الفكر، والآداب المجرية، وما تتطلبهما من إصلاحات جذرية. أما رسالته عام ١٨٣٦ بعنوان SZÓZAT فقد اشتملت على كيان الإنسانية العالمية، حيث لفّ فيها إنسان العصر المجرى بالفكر الوطنى النيّر، ومُقرّبًا بين عالمَيْن يبدو بينهما التضاد ، هما الوطنية والكوزموبوليتانية ، وكان يعنى بذلك ميلاد الشخصية العالمية المجرية المتحررة من الأحقاد القومية أو المحلية COSMOPOLITAN.

عملتُ مساعداً للإخراج مع أستاذى المرحوم مارتون أندرا PROF. MARTON ENDRE عند إخراجه لدراما اتشونجر وتيندا بالمسرح القومى المجرى بالعاصمة بودابست عام ١٩٦٢ م. والحق أذكر أنه حاول أن يجعل من خشبة المسرح قطعة شعرية خالصة تفوح برائحة الرومانتيكية الفذة ، فقامت خشبة المسرح جميعها على خشبة جديدة أخرى صُنعت من الزجاج المعجون بمادة البلاستيك، الذى صُنع داخل أفران معينة لتحتمل الخشبة التمثيل عليها بكثير من الممثلين. كانت الإضاءة المسرحية تصدر من بين الخشبتين المسرحيتين ، الخشبة الخشبية الأصلية، والخشبة الجديدة الصناعية ، أى بين الخشبتين، ومن أسفل إلى أعلى. أقام وصمم الديكور المهندس فارجا ماتياش VARGA MATYÁS (أطال الله فى عمره)، وهو الذى درس على يديه زميلنا الأستاذ الدكتور سمير أحمد ، أستاذ تصميم الديكور والعميد السابق للمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة. لقد ساعدت على تحقيق العناصر الرومانتيكية الخيالية بالمسرحية أفكار التجريد العصرية التى دارت فى مخيلة المخرج.

وتقف إلى جانب هذه المسرحية مسرحيتان أخريان هما (التضحية AZ ÁLDOZAT – ١٨٤١ م) ، و(سيللائى والهونياديوك CZILLEI ÉS A HUNYADIAK – ١٨٤٤م) وهما من الأعمال الدرامية التاريخية. إضافة إلى مسرحياته الأخرى التى كتبها (الملك سلامون SALAMON KIRÁLY – ١٨٢١م ، چيموند ZSIGMOND – ١٨٢٣ م ، هابادور HÁBADOR –

١٨٢٧م ، المختبئون BUJDOSÓK – ١٨٣٠ م ، ماروت بان MARÓT BÁN – ١٨٢٨ م).

كان هذا التاريخ الرومانتيكى المجرى – على قلته – ظاهرة تأثر بها الدرامى سيجليجاتى أدا، خاصة بعد أن كانت الرومانتيكية المجرية قد صلُب عودها واشتد جذعها فى فن كتابة المسرحية وفن التمثيل. ولم يقف أمر ازدهار الرومانتيكية عند هذا الحد، بل تعدّاه إلى تصميم المناظر والديكورات المسرحية وتنفيذها ، وإلى الاعتناء بالمساحة واللون ومصدر الأصوات على خشبة المسرح وميدان الحدث المسرحى نفسه. وكان من حُسن الحظ أن صادف هذا الاهتمام بالمذهب الرومانتيكى فى المسرح، تحوّل مهنة التمثيل من الهواية إلى الاحتراف، وهو ما أعطى لفن الممثل تفرغًا وجدية ودقة وتفانيًا بين عامى ١٧٩٠ و ١٧٩٦م سرعان ما امتدت مُسفرة عن طابع وطريق جديد لفن التمثيل المجرى.

ولم تبدأ الرومانتيكية المجرية انتشارها فى المسرح المجرى حقيقة، إلا فى الموسم المسرحى ١٨١٨/١٨١٩ م، بفرقة مسرحية من مدينة سيكش فاهير ڤار SZÉKESFEHÉR VÁR . ولم يكن هذا البدء وليد المصادفة ، لكن أهم أسبابه يعود إلى أمرين : الأمر الأول هو ظهور دراما الدرامى كيش فالودى كاروى (التتار فى المجر). والأمر الثانى كان إفساح مسرح (كاتونا يوچاف) المجال لمؤلفى الدراما الرومانتيكية والشعبية للظهور على خشبة المسرح. وسرعان ما مُثلت مسرحيات (استفان ملك المجر الأول، كرسى لوكا، سيسيليا هيدارڤار) ، وغيرها.

إلا أنها امتداد وانتشار للدراما الرومانتيكية فى بلدان أوروبية فى الفترة المجرية نفسها . ويتضح من تحليل هذه الحقبة أن انتشاراً عريضاً قد شمل دراما بعض بلاد القارة الأوروبية ومسارحها . فخرجت فى بولندا وفى مدينة وارسو فرقة إكس (X) بقيادة البولندى لودفيك أوسينسكى LUDWIK OSIÑSKI بدءاً من عام ١٨١٤ م فى تأثر واضح برومانتيكية البولندى بوجسلافسكى BOGUSLAWSKI . ثم تتبحر الفرقة فى الرومانتيكيات بدءاً من عام ١٨٢١م ، فتُمثل غالبية رومانتيكيات ألكسندر فردرو الكوميدية [1] ALEKSANDER FREDRO . أما فى تشيكوسلوفاكيا (آنذاك) فتُولد أول أوبرا خفيفة عام ١٨٢٦ م مُشبعة بروح العصر الرومانتيكى.

وفى إنجلترا يُمثل الممثل الإنجليزى إدموند كين EDMUND KEAN (١٧٨٧/١١/٤ - ١٨٣٣/٥/١٥م) أعظم أدواره فى أعمال شيكسبير الدرامية (ياجو، عطيل، ريتشارد الثالث، ماكبث) ودراما مارلو (يهودى مالطا) داخل حدود فن التمثيل الرومانتيكى.

إلا أننا نعود فنقول إن ڤكتور هوجو كان حقًا أعظم الرومانتيكيين الدراميين ، فقد منح النظرية ، ومارس التطبيق عند كتابة دراماه ، وهو ما تُدلل عليه - فى سهولة وإقناع - مسرحيته الرومانتيكية (هرنانى)

---

(١) درس الدرامى فردرو فى عام ١٨١٤ م بباريس دراما موليير الفرنسى وجولدونى الإيطالى دراسات وافية فى بحث عن عناصر الكوميديا الشعبية فى تلك الدراما.

عند تقديمها عرضًا مسرحيًا على المسرح الفرنسى فى ٧ فبراير عام ١٨٣٠ م ، إذ لم تمض ستة شهور على تقديم المسرحية، إلا وتبدأ الانتفاضات ثم الثورات هنا وهناك.

"إن عنصر الإشعار بالحرية كان هو العامل الأساسي في هذه التمردات، في بلجيكا وفى ألمانيا وفي بولندا ثم فى إيطاليا. إن عبارات جوته على لسان وليده فاوست لتؤكد هذه العلاقة الثورية والرومانتيكية أيضًا حين يقول (أتوق إلى شعب حر يعيش فى أرض حرة)" [1].

مسرحية ليليومفي

نستطيع أن نتعرف – فيما سبق – الظروف الأدبية والفنية التى عمل فيها الدرامي المجرى سيجليجاتي أدا، والتى اتضحت منها انتماءاته الرومانتيكية الفرنسية أحيانًا، والألمانية أحيانًا أخرى.

ودراماه الغنائية الراقصة (ليليومفى) هى كوميديا خفيفة تقوم على مُقومات فكرية تستند إلى الأسس العلمية لفن الكوميديا.

تقع الدراما الفكاهية فى ثلاثة فصول. ويتكون كل فصل فيها من عدة مشاهد مسرحية، تُكوّن بمجموعها فى كل فصل كيان الفصل

(1) MELCHINGER, SIEGERIED: GESCHICHTE DES POLITISCHEN THEATERS, HANNOVER, 1971.P.259.

المسرحي نفسه، مُحددا بدايته ونهايته. وقد قسَّم الدرامي هذه الفصول تقسيماً متسلسلاً يسمح لأحداث دراماه بالاطراد والنمو.

إن أبرز النقاط التى تجب الإشارة إليها فى (ليليومفى) هى هذا الشكل الغنائى الراقص الذى اختاره المؤلف شكلا للمسرحية. والحقيقة أن البحث عن (النوعية) فى الدراما له من الأهمية الكثير. فالنوعية قادرة على تحديد وجهة النظر وتقرير الشكل الذى سيسير فيه ووَفقه الكاتب الدرامي، والمخرج من بعده ، لاستتباب الصورة الفنية العامة والشاملة للمسرحية ، وللعرض المسرحي أيضاً.

إن طريق سيجليجاتى أدا فى دراماه هذه لتوحى بأنه أراد تحقيق صورة شعرية لمسرحيته، تتسم وتحمل معانى الرومانتيكية التى سادت عصره. فالتناسب والتناسق والأشعار، وكذا المعانى التى تصل فى بعض الأحيان إلى منتهى درجات الخيال وأعظم درجات الإثارة ، أضف إلى ذلك شاعرية اللفظ والتعبير، وحركية السلوك والتصرفات فى سلوكيات الشخصيات فى تصرفاتها وأدوارها ، غناءً أو ترديداً ، كل هذه الخطوط الفنية قد فرضت على المسرحية قالبًا فنيًا لينًا غير جامد الطابع. ولنا أن نتخيل المسرحية بدون أشعارها وموسيقاها، وفى غياب هذه الاستراحات النفسية المُبرّرة للمشكلات التى تنشأ عبر سير المسرحية، والمُلطّفة لدرجات الصراع والغليان التى تصل إليها الدراما فى بعض المواقف. لو افترضنا ذلك، إذن لبعُدت المسرحية كثيراً عن صورة الخيال الشاعرى، بل لعجزت – إلى حد ما – عن تجسيد أفكار الرومانتيكية.

إن مواقف الغناء – إلى جانب ما تُضفيه على المسرحية – فإنها تعمل على التحليق بمشاعر المتفرجين، كما تفرز أمام عيونهم العواطف السامية. ويُلاحظ ذلك فى الأزمات الدرامية التى تجتاح المسرحية، أو حينما يتقابل طرفا الصراع، فيهرع الحبيب إلى حبيبته، أو يجتمع مناضل بصديق له. وحين يحدث التّماس بين روح وروح أخرى، كانت الموسيقى هى العامل المساعد على إحياء الخطوط الشاعرية لتجسيد المواقف الأصيلة التى عُنى بها الدرامى فى دراماه، بغية الوصول إلى المزاج الرومانتيكى (الرومانسية) بين الشخصيات، ولإحياء (جو) عذب رقيق شفاف.

فى المشهد الثامن الذى يُمثل نهاية الفصل الأول من المسرحية نجد الثلاثى (ليليومفى، ماريشكا، سالامفى) يغنون قائلين :

ليـــذهب العم إلى الجـــحـــيم

ولنذهب نحن إلى بعـــيـــد

نعرف أنه سيبحث عنا كثيرا

فلن يهـــــدأ له بال

نطق لســـانه بالبـــذاءات

لكننا سوف نُعـرّفـه من هو

لنذهب نحن إلى بعـــيـــد

ستة عشر ميلا إلى بعيد

لنسرع ، لنذهب من هنا

لنسرع، لنُسرع لنسرع.

ومن هذا يتضح أن الشخصيات الثلاث حين تنطلق حناجرهم – وفى نَفَس واحد – مرددة معانى الأغنية ومواقفها ، فإن ذلك يعنى اتحاداً فى العاطفة ، واستعطافًا للجماهير المشاهِدة أن يقفوا إلى جانبهم، أو إلى جانب أنفسها – كإشارة تعليمية فى الدراما – للخروج من العثرة أو العثرات، وما هو إشراك وجداني، ومن ثَم يحدث التعاطف والتأثير.

وفى موقع آخر من الفصل الثانى، نجد الفتى الجرسون چيورى عاشق الفتاة آرجى يُغنى لها المقطع التالى :

وردتى الحلوة .. هذه هى الحياة

صعبة .. وصعبة جداً

ينتظرك الشاب الثرى

يا لشقائى .. لأننى فقير

وترد عليه الفتاة آرجى قائلة :

بل أنا الفتاة الفقيرة

أحبك

أحــــــــــــــــــــــبــك

انتظرْ حــقــيــقـــة، فـــســوف ترى

أننـى ســــأكـــــون شــــريكتك

ثم يرددان معًا بقية الأغنية:

يــا زهــرتــى الــنــاضــــــــــرة

يـا عــــــالـى المرُفــــــــرف

إن قـلـبـى مــــــــــخـلـص

ينـتـظـرك حـــــقــــيــــقــــة.

إن تلك الكلمات التى يُطلقها كل من الحبيبين لتُعبِّر عما يجيش بصدر كل منهما نحو الآخر، على اختلاف طبقتيهما ومركزيهما الاجتماعيين فى المجتمع ، ثم هذه الثيمة الرومانتيكية الساخرة التى يُغلِّفها سيجليجاتى أدا داخل شخصيات مسرحيته، لأقرب إلى الخيال منها إلى الواقع، فهى مُمعنة مغرقة فى فلسفة الرومانتيكية حتى لتصل على أعمق جذورها، حينما يتناجى الحبيبان، ثم حين يتحدان فى الغناء شهيقًا وزفيرًا من أجل هدف واحد ومُوحّد .. هذا الهدف هو الكفاح اللذيذ ضد نظم بالية قديمة تُحرّم مثل هذا الزواج غير المتكافئ اجتماعيًا، وقد أصبحا أكثر قوة من قُوى شمشون الجبار أو نيرون ، إذ تُعبر نبضات قلبيهما عن التوتر. بعد ذلك يغنى أو لنقُل يُردد كل منهما حديث الآخر فى إصرار على تخطى العقبات والقوانين واللوائح

والمراسيم. إن التضحيات الكبيرة التي ترتبط بها معاني الأغنيات، ومن خلفها الموسيقى لتجد صدى في نفس المشاهد المسرحي. وهي تؤكد مع ذلك في النهاية كل لحظة من لحظات الإصرار والمعاناة، بغية إبراز العاطفيات ، ويهدف الإعلاء من مشاعر الحب والبطولة والقيم الإنسانية الحياتية بين الناس ، وهي الأهداف الكبرى لحركة الرومانتيكية.

ونعثر على أغنية ثانية في الفصل الثاني نفسه من المسرحية تمثل مكانها في المشهد السابع منه، يُغنيها الممثلان المتجولان ليليومفي وسالامفي. تقول الأغنية:

لأني لست كـــالآخـــرين

فأكلتي المُفضّلة هي المتبّلة بالثوم

إنني ســـآكل وأشــــرب هنا

في هذه الحـــانة الصــغـيـرة

إنني ســـآكل وأشــــرب هنا

في حـــانة الجـيــمـل الوديع

هـيــــه .. هـيــــه

تُعبر الأغنية عن الحب والصداقة المتبادلين بين الزميلين الصديقين ليليومفي وسالامفي من خلال الكفاح الفني وزمالة المهنة، وتحمل المشاق والصبر في سبيل كفاحهما في الحياة وحُبهما لمهنة المسرح، وذكريات الليالي الطوال والأسفار وخشبات المسرح الكثيرة بكل ذكرياتها وآلامها.

وكلها إشارات مهمة تتطلب تكوينًا خاصًا .. حساسًا وشفافًا وذا فعالية عالية فى شخصية كل منهما. هذا الحب الكبير ، وهذا التعاطف الأخوى والبنوى - والذى يمكن أن يكون مكانه الأب أو الأم - نراه رؤية العين بين الصديق وصديقه. وهو أيضًا من المشاعر السامية التى يُحّملها المؤلف الدرامى قلب الفنان المسرحى القادر على مواصلة كفاحه الحياتى فى كل مكان.

وفى المشهد الحادى عشر من الفصل الثانى نفسه نجد أغنية أخرى يُرددها أدولف خطيب أرچى الثرى حينما يصل من ناحية (بشت PEST لخطبتها. والأغنية - مع ما تجره من سوء فهم ومتناقضات بالنسبة إلى القيمة الدرامية للمسرحية - تضيف شاعرية أخرى من جديد، وتُعبّر عن حب يكمن فى نفس أحد أبطال المسرحية.

يقول الخطيب فى أغنيته :

لقد حضرت إلى هنا على حصان

ومن قبلها ارتعشت من القطار السريع

وعبرتُ الشدائد

والآن أخاف أن أفقد الصفاء

معبودتى لا تعرفنى

ولا ترد تحيتى

يجب علىَّ أن أساعدها

حــــتى ألبس لبـــاس عُــــرسى الأنيق

مـــــــا أرق مـــــــــزاجى فى الملبس

كــــمـــــا لو كنت بالحُلة العــــسكرية

أُتركونى ألبس ملابس السهرة الأنيقة

أوه مـعــذرة ، وكــذلك قُـفــاز اليـــد

ثم يتكرر فى الفصل نفسه لقاء يشابه لقاء نهاية الفصل الأول عندما يلتقى الحبيبان ماريشكا وليليومفى ويتعرف كل منهما إلى الآخر ، بعد أن ادّعى ليليومفى أنه جرسون الحانة. تقول كلمات الأغنية:

ســـــعــــــيـــــــدة هذه اللحظة

التى رأينا فــــيـــــهــــا بعــــضنا

وســـعـــيــدة أيضًـــا هذه الســـاعـــة

التى أُفكر فــــيــــهـــــا فــــيك

إنــنى إذا عـــــــشتُ مــــــــعــك

فـــسنكون ســـعـــداء حــــتى الموت

وواضح من المعانى الغزيرة للأغنية، أن كلا منهما يعتبر الآخر شريكًا لحياته. فهما يُمجدان الساعة التى تقابلا فيها، واللحظة التى جمعتهما معا بعد طول غياب وسهر وجدان. ويغلف الجو الرومانتيكى

هذا اللقاء بالصدق وأمل الحياة. ويضيف الحبيبان عهدا يرددانه. عهدا على الود، والتوافق والتضحية. وهو كذلك عهد على مواجهة المشكلات التى كانت عادة ما تعترض كل حبيبين، حتى يصلا فى النهاية إلى ما يطمحان إليه من راحة وسعادة واطمئنان.

شخصيات صغيرة فى مناطق التمركز

تعج الدراما بأنواع كثيرة من الشخصيات الصغيرة والبسيطة، غير عالية المقام أو المرتبة، والتى تلعب أدوارًا مهمة . والبطل الرومانتيكى ليليومفى أكبر مثال على ما نقول. وتقف إلى جانبه فى هذا المضمار شخصيتا سالامفى وچيورى. يتعمد سيجليجاتى أدا أن يجعل من تصرفات هذه الشخصيات الصغيرة مقامًا فى مجتمعها، نقاط التحول فى دراماه ، بل هو يعهد إليهم بأهم المشكلات التى تبرز على طول زمن المسرحية وأعوصها ، وفوق هذا وذاك يُحمّلهم تبعات لها شأنها فى تطور المسرحية. ومعنى ذلك أن ظهور تلك الشخصيات بوضعها ووضعياتها التى ارتآها لها مؤلفها يجعل منها شخصيات ذات أهمية استراتيجية فى صُلب البناء الدرامى للنص المسرحى ، وهو ما يخلق نوعًا ما من الغرابة بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية التى كانت سائدة فى دولة المجر آنذاك ؛ لأن مثل هذه الشخصيات المسرحية لم تكن قد حصلت بعد على حقوقها السياسية أو الاجتماعية فى الحياة البشرية التى كانت تحياها ، وكان تمثيلها على المسرح إيذانا بذلك. لقد

كان التعارض واضحًا فى المجتمع المجرى بين النبلاء والأمراء والملوك اللذين كانوا أهم الشخصيات فى المسرحيات السابقة على عصر الرومانتيكية ، فهى وحدها التى كانت تصعد على المسرح فى دراما تاريخية وتسجيلية. أما شخصيات سيجليجاتى أدا الشعبية، فلم يكن لها من هذا (الشرف!) إلا القليل والنادر. بل لعل هذه الشخصيات البسيطة اجتماعيا، كانت تأتى على المسرح بأفعال وأحداث غريبة على مجتمع عاصر الملوك وعاش بين سيرة الأمراء والنبلاء ، مجتمع لم يفكر فى الانتفاضة إلا بعد أن لحقت ثورة ١٨٤٨ م بلاده المجرية نقلاً من بلدان أوروبية أخرى.

تذكُر إحدى شخصيات المسرحية "الزواج يأتى عادة عندما يكون هناك حب حقيقى". وأليست هذه حكمة من حكم الزمن ؟ إن إقبال شخصيات سيجليجاتى أدا فى دراماه على الزواج، وعلى محاولة الكفاح من أجل ابنة صاحب الحانة الثرى، وإصرار الحبيب چيورى، وهو فقير الحال، وتنازل الشابة آرچى. كل هذه الانعطافات الكبرى فى الدراما لتشير إلى نفثات التجديد الثورى والإصلاح الاجتماعى، أو بمعنى آخر ، تعديل المفهوم الفكرى عند الإنسان، نسبة إلى قضايا عصره السياسية والاجتماعية والصناعية الصمّاء ، ومن زاوية أخرى.

إن الهواية شىء عنيد، يظل يعبث بصدر صاحبه الهاوى حتى يُحَقَّق ، بل إن الهاوى ليطلب التحقيق عادة ، وعلى أعلى المستويات. وهواية التمثيل التى عشقها المؤلف سيجليجاتى أدا منذ الصغر، قد

برزت ضمن ما برزت من أحداث في المسرحية. فالمؤلف ينقل لنا صورة حقيقية بشقائها وبؤسها عن مجتمع الممثلين والفنانين المتجولين من أجل لقمة العيش إن لم تكن كِسرتُها. وكان المؤلف أمينا في نقله الحالة السيئة التي يعيش عليها ممثلو عصره ، وبخاصة المتجولون منهم الذين كانوا يقتاتون رزقهم يومًا بيوم. ونحن لا نعرف هل تعرّض سيجليجاتي أدا نفسه لمثل هذا الشقاء وتلك الظروف السيئة أو لا ؟ لقد كانت أسرته من الأُسر الثرية ، إذ من المحتمل أن يكون واحد من الأسرة قد أمدّه بالمال سراً بعد غضبة أبيه عليه.

إن إحدى شخصيات مسرحيته تقول : "أستطيع أن أُمثل شيللر وشيكسبير". وهذه الرغبة التي تبوح بها الشخصية المسرحية، ما هي في الحقيقة إلا رغبة المؤلف الممثل سيجليجاتي أدا نفسه وهوايته . إنها أحلام الممثلين جميعهم وآمالهم .

إن موسوعة سيجليجاتي أدا واسعة مبسوطة ، تتجلى فيها عبارات شخصية سالامفي حين يقول : "إن الحب والفلفل شقيقان لا يفترقان" . والجمْع هنا بين حرارة الحب اللاذع الحامي وحرارة الفلفل تشبيه لفظي رصين. فما دامت هناك قوة داخلية كامنة في النفس البشرية، فهناك حرارة وطاقة حرارية. وما دام هناك فلفل لاذع، فإن شقيقه الحب اللاذع سوف يوجد هو أيضًا، أو يكون قد سبقه إلى قلب الحبيبة. تمتلئ مسرحيات سيجليجاتي أدا بكثير من الألفاظ الحامية والتعبيرات الساخنة والملتهبة.

البطل الرومانتيكي ومغامرات البطولة

يميل البطل الرومانتيكي عادة إلى البطولة، وإلى إظهار مغامراته، وإلى استعراض (عضلاته) كما نقول، سواء أكانت قُوى العضلات هذه قُوى جسمانية (فيزيكية) أم معنوية أم ثقافية أم استكشافية. والتاريخ المسرحي مليء بأمثال هؤلاء الأبطال الرومانتيكيين الذين خطفوا الأميرات من قصورهن وهربوا بهن على ظهور الجياد، وغيرهم من سارقي الزوجات العفيفات نزولاً على رغبة الحب.

والأبطال الرومانتيكيون - مثل ليليومفي وهرناني وغيرهما - يرغبون دائمًا في بدء المغامرة ومعرفة أغوارها وأسرارها غير المرئية. وهم يستشعرون منتهى اللذة الكبرى في القيام بالمغامرات أيًا كان نوعها. لا تهُم النتيجة التي يصلون إليها، بل لعلهم لا يفكرون أبدًا في نتائج. وقد تكون المغامرة خاسرة، وهي في الأغلب تكون كذلك ، لكن المهم لديهم هو عملية الحدث ACTION نفسه. وفي أثناء قيام البطل الرومانتيكي بحدثه، فإنه يشعر بسعادة المغامرة ولذتها في حينه، وبانتصارات نفسه على كل شيء . إنه يؤكد ذاته بين نفسه وأمام نفسه من ناحية، وأمام الآخرين من ناحية أخرى.

لا يرضى البطل الرومانتيكي عن حدثه المغامر بديلا. وهو يُعد لمغامرته أو فعْلته كل ما تحتاج إليه من جهد وحب وتفانٍ وعرق ومال وحصافة وذكاء وتفتّق ذهن وخيال. ولا يبخل على التجربة بغالٍ

أو رخيص، فهو إنما يريد - وفى إصرار - استكشاف العالم من حوله عن طريق رحلة فى كل مرة. وهو ينساق - بلا وعى أو حذر - وراء تصرفاته فى المغامرة إلى أبعد حد ممكن .. إلى حد الخيال. وهو لذلك - والحالة هذه - لا يقبل التراجع أبدا. بل يظل مستمرا فى طريق مغامرته حتى النهاية ، حتى إذا وصل إليها فالنتيجة عنده سيان.

التباين إلى أقصى درجة

يُمثل (التباين) أحد أهم الأركان التى يجب توافرها فى الكوميديا، هذا التباين الذى يُعطى الفرصة للحدث تلو الحدث للظهور والوضوح أمام المُشاهد فى المسرح. ويبدأ التباين فى المسرحية من بدء الكتابة، ثم يتطور عبر المشاهد والفصول فى ضبط شديد لتقنياته. وهو يؤدى بطبيعة الحال إلى ما يُسمى بـ (رد الفعل) **REACTION**. وفى مسرحية (ليليومفى) نجد الممثل ليليومفى يتخذ هيئة نبيل فى الفصل الأول وفور بداية المسرحية، وما هو فى الحقيقة إلا ممثل متجول لا يجد قوت يومه أو ما يسد رمقه. إن جرأة الشخصية ومحاولاتها الدخول فى إطار شخصية أخرى تُولّد - وفى الحال - كثيراً من التباينات والمتناقضات الجديدة فى المسرحية، ويظل الجمهور كاشفًا للعبة التمثيل وانتحال الممثل، فى حين تظل بقية شخصيات المسرحية لا تعرف من الحقيقة شيئًا.

إن ليليومفى (النبيل الزائف) سرعان ما يتحول ليمثل دور الخطيب (سوارتز) مساعدة للجرسون چيورى. وهذا التحول ما هو فى الواقع إلا التبـاين نفسـه .. تبـاين مـرئى ومـسـمـوع وواضح، ومناقض أيضًـا للشخصية بزيّها وتصرفاتها وحركاتها وتنقلاتها. ويتصاعد هذا التباين فى المسرحية عندما يصر ليليومفى على شخصية سوارتز، حتى بعد وصول سوارتز الحقيقى إلى مكان الأحداث.

وتحوى الدراما خطوطا فرعية أخرى، وهى مواقف مكتسبة من حياة المؤلف الدرامى سيجليجاتى أدا، وهو يعكس فى هذه الخطوط الفرعية خبراته فى الفن المسرحى، وهو الذى ذاق مرارة عيش أسرته المناهضة لفن التمثيل.

تقول شخصية ماريشكا : "من الأفضل أن أُصبح ممثلة على أن أرحل". ويذكر ليليومفى فى المشهد التاسع من الفصل الثالث : "إننى لن أكون رئيسا للوزارة ، أو عالم كف ، أو فيلسوفًا أو باحثًا. لن أكون غير ما أنا عليه .. مسرحى فقط". وفى هذا احترام شديد للمهنة، واعتداد بها ، وتقييم لها بين المهن الأخرى، وهو الأمر الذى قضينا فيه العمر لإثباته وتحقيقه.

ليليومفى

الشخصيات

سيلڤائى	أستاذ (بروفيسور)
كاميللا	مُدرّسة
ماريشكا	طالبتها (فتاة يتيمة)
ليليومفى	ممثلان متجولان
سالامفى	
سوارتز	صاحب لوكاندة فى بشت PEST
أدولف	ابن سوارتز
آرچى	ابنة كانيوى
چيورى	جرسون
خادم	
إحدى الجارات	

أوراتـــش

شرطى ١

شرطى ٢

كانيـــوى　　　صاحب فندق فى تلاجد

- تجرى الأحداث فى عام ١٨٣٠ م
- مكان أحداث الفصل الأول : كولوچڤار
- مكان أحداث الفصلين الثانى والثالث : تلاجد

الفصل الأول

المنظر :

منزل كاميللا فى كولوچڤار. المنزل يتكون من حجرتين. الحجرة الأولى تسكنها كاميللا، والحجرة الثانية يسكنها ليليومفى. فى مؤخرة كل حجرة شباك فى المؤخرة. أبواب جانبية تؤدى إلى المدخل. الجدار الذى يفصل بين الحجرتين على خشبة المسرح بابه مغلق. فى حجرة كاميللا بجانب الشباك هناك مائدة صغيرة لخياطة الملابس، بيانو بالحجرة.

(المشهد الأول)

سيلڤائى – كاميللا (وهما يحضران من الجانب)

كاميللا : أخيرا من منظر إلى آخر أستطيع أن أحترم السيد البروفيسور. أتعشم أن تنزل فى ضيافتنا.

سيلڤائى : (وهو ينظر إلى لمبة الحجرة ذات الغطاء البالى القديم) لقد نزلت بالفعل.

كاميللا : ولكن .. ماذا أرى ؟

سيلڤانى : (يغنى) لقد ماتت زوجتى SATIS TARDE QUIDEM ساتيس تيرد كويدم .. مع أن الأمر متأخر بما فيه الكفاية ، وأملى هناك. لقد ماتت زوجتى DEBUISSET PRIDEM ديبوسّيت بِريدَمْ. وكان ينبغى أن يكون ذلك منذ أمد بعيد .

كاميللا : هل نسى البروفيسور أننى امرأة ضعيفة ؟ ضعيفة فى اللاتينية.

سيلڤائى : إذن ، أقف على قدمى. (شارحًا لها) ساتيس صفة بمعنى كفاية، تيرد لتحديد الزمن بمعنى متأخر. كويدم أداة وصلٍ عكسية، بمعنى لو أنّ ولو كان. فساتيس تيرد كويدم تساوى إذن (يغنى)

لقد ماتت زوجتى ، لكنها تأخرت فى ذلك كثيرًا. (تغنى معه كاميللا البيتين الأخيرين مثل تلميذة أمام أستاذها).

كاميللا : تقبلّ خالص عزائى. و ... ديبوسّيت بريدم ؟

سيلڤائى : كان بوسعك أن تفعليها قبلا .

كاميللا : أنا ؟

سيلڤائى : هى .

كاميللا : آه .. طيب، ومتى فعلتْ ذلك ؟

سيلڤائى : منذ أسبوعين فقط .

كاميللا : لذلك ، لا يجب أن يُخفى أحدنا عن الآخر شيئًا بعد الآن.

سيلڤائى : لا يجب. فليس هناك شىء بعد الآن .

كـامـيللا . ويعد، ألن تتزوج من جديد ؟

سيلڤائى . يا للهول. أتزوج ؟ لا قدّر الله. لقد انتهيت من مدرسة الزواج، وسأحتفظ بأيام السعادة إلى الأبد. حضرت من أجل ماريشكا. أعتقد أنها كبُرت كثيراً خلال ثمانى سنوات لم أرها فيها. أين هى ؟ أرجو أن تستدعيها .

كـامـيللا : ماريشكا فى البروڤة الآن .

سيلڤائى : أية بروڤة ؟

كـامـيللا : بروڤة "طاغية البدو" .

سيلڤائى : ومن هذا الطاغية ؟

كـامـيللا : إنها مسرحية ، الدراما التى يمثلونها.

سيلڤائى : من الذين يمثلونها ؟

كـامـيللا : ماريشكا أيضاً .

سيلڤائى : ماريشكا أصبحت ممثلة ؟

DII IMMORTALES ديى إمّورتاليس .

كـامـيللا : هاوية فقط. فالمسرحية هادفة . وماريشكا تمثل دور كاتالين.

سيلڤائى : لا فائدة من كل ذلك . ماريشكا ستذهب معى .

كـامـيللا : (بأهمية بالغة) سوف يُعطّلها شىء واحد. أعتقد أن دورها بالمسرحية أحسن بالطبع.

والآن سيدى البروفيسور ها نحن قد وصلنا إلى النقطة التى يجب علىّ فيها أن أفترق عن تلميذتى.

سيلڤائى : وحضرتك ؟ ألن تأتى معنا ؟

كـاميلا : هناك أمور تربطنى بكلوچڤار . وهناك قيود تربطنا بالسعادة مع هذا المكان.

سيلڤائى : معذرة، لست أفهم .

كـاميلا : يا عزيزى . لا يستطيع قلبى أن يُصرّح بأكثر من هذا .

سيلڤائى : (مطرقًا) هيه .. هيه !

كـاميلا : (وهى تُخفض عينها فى يأس وقنوط) قد .... أتزوج .

سيلڤائى : ماذا؟ السيدة....؟ (يلبس نظارته ويُمعن فى النظر إلى كاميلا)..... هذا مستحيل .

كـاميلا : سيدى البروفيسور .

سيلڤائى : ومن هذا المحظوظ ؟

كـاميلا : شاب جميل ... يكبرنى بعدة سنوات قليلة على الأكثر.

سيلڤائى : (يخلع نظارته من جديد) أو بمعنى أصح فى مثل عمرى.

كـاميلا : سيدى البروفيسور. إنه فى الثالثة والعشرين. حقيقة أنه كانت له زوجة قبل ذلك. ولكنه رجل هادئ ... رصين .

سيلڤائى : (على حدة) مسكين صاحب الثلاثة والعشرين ربيعًا .

كـاميلا : لكن الموقف الآن سيدى البروفيسور ... بعد أن اضطرتنى الظروف إلى الانفصال عن صديقتى الحبيبة ماريشكا . لا بد لى أن أعرف ماذا سيكون مصيرها ؟ حقيقة أنكم دفعتم كل نفقاتها خلال ثمانى سنوات ...... كل هذا جميل ،

ولكنه .... مريب .

سيلڤائي : سيدتي ؟

كاميللا : نعم مريب . فمن يدري ؟ ربما كان تبنيّها خدعة ؟ على العموم يا سيدي، لا بد لي أن أعرف صلتك الحقيقية باليتيمة ؟

سيلڤائي : ماريشكا .. كانت ابنتي بالتبني .

كاميللا : ولماذا تبنيّتها في السر ؟ لماذا أخفيت عن زوجتك سر هذه اليتيمة ؟ لا بد لي أن أعرف كل شيء. فضميري يرغب في معرفة الحقيقة .

سيلڤائي : أرجو أن تعرفي أن والد الفتاة قد وثق بوصايتي الحقيقية.

كاميللا : لا بد من إثبات ما تقول .

سيلڤائي : حسنٌ .. فأنا على كل حال أرمل. الآن سوف تعرفين كل شيء ... منذ أيام الطفولة كان باركوئي والد ماريشكا صديقًا لي. وعندما تسلمت مرتبة الأستاذية كان عليّ أن أرحل عن مدينة ڤارود. كانت والدة ماريشكا في ذلك الوقت قد فارقت الحياة. وكان صديقي باركوئي يستعد للزواج بعد أن وقع في الحب. كان صيده الجديد حبيبته أميرينسيا . وكان باركوئي قليل الاحتراس. قدمني إلى فتاته أميرينسيا ، والذي يمكن أن تتوقعيه قد حدث فعلا. رأتني أميرينسيا . وأنا رأيتُ أميرينسيا ، وحصل المراد.

أحسسنا أن كلا منا وُلد للآخر.

كـامـيللا : (تنظر بنظارة صغيرة ذات يد، فى ريبة وشك) هل أحبتك ؟ هذا مستحيل.

سيلڤائى : سيدتى. وقتها لم أكن قبيحًا. كان شعرى لا يزال ذهبيًا.

كـامـيللا : وكيف أصبح أسود هكذا ؟

سيلڤائى : لأن أميرينسيا أقنعتنى بأن الباروكة السوداء مناسبة أكثر لوجهى .

كـامـيللا : وماذا حدث إذن لباركوئى ؟

سيلڤائى : أوه ! ترك صديقى الطيب القلب فتاته أميرينسيا لأتزوجها أنا. أوه ! كان يجب أن أكون أنا الطيب القلب. عندما تزوجتها بكى صديقى، فى حين فرحتُ أنا، لكن لم يُفت قليل وقت حتى بكيتُ، وظل هو يضحك كثيرًا بعد أن تفجرّ الضحك منه. قبل الزواج كانت أميرينسيا ملاكًا طاهرًا. وبعد الزواج أصبحت أميرينسيا الهياج بعينه. حاولت برفق أن أغيرها. لكنها أصرّت على أن تبقى المنتصرة دائمًا، والمرأة الحاكمة أيضًا. وصبت على رأسى كل نزواتها. أنا يا تلميذتى، لم أكن سوى شىء سيئ ... سوكوندو. فى البداية كنتُ أخاف عليها كثيرًا، أغير ، لأنها كانت جميلة. كان هذا قاسيًا جدًا. وبعد وقت قصير هاجم مرض الجدرى الحاد وجهها. حينئذ أصبحتْ هى

التى تخاف عليّ. كان ذلك شيئًا صعبًا. قبل ذلك بفترة ذكرتْ مرة كلمة الطلاق. سقطت أنا صريع الفكر. بعد ذلك حينما ذكرتُ لها هذه الكلمة ، عادت لا تريد أن تسمع شيئا.

كـاميللا : كنت صديقًا خائنًا، ويجب التكفير عن خطيئتك .

سيلڤائى : لا يزال ضميرى يؤنبنى حتى هذه اللحظة. خاصة أننى تعهدت لصديقى وهو على فراش الموت، ألا أترك ماريشكا، وأن أحرص بصدق وشرف وأمانة على ميراثها. أخذتُ الطفلة اليتيمة المسكينة إلى بيتى. ولكن يا للقدر. لقد قالت أميرينسيا، إما أن أخرج من البيت وإما أن تخرج هذه الفتاة. ومن أجلها، وحتى أستطيع أنا البقاء بالبيت، فقد اقتضى الأمر أن أُربى ماريشكا فى السر. كنت أقتصد فى نفقاتى وأُخفى لها الهدايا حتى أستطيع أن أربيها. ولكنى الآن أرمل. وأريد السعادة لماريشكا. أريد أن أُزوّجها.

كـاميللا : لمن ؟

سيلڤائى : لابن أخى الذى ينتظره مستقبل كبير، وحتى يتعرف كل منهما إلى الآخر جيداً، يجب أن يتحدا فى واحد.

كـاميللا : وإذا لم يُحب أحدهما الآخر ؟

سيلڤائى : لا ينبغى أن يحب كل منهما الآخر. فحيث لا يوجد حب،

فهو يأتى بعد الزواج، عندما يتبخر حب ما قبل الزواج. أنا نفسى أكبر دليل على ذلك. والآن علىّ أنا أذهب لزيارة صديقى البروفيسور كانداراس. وأرجو أن تُعّدى ماريشكا للسفر .

كاميللا : (يخرج من الباب الفاصل بين الحجرتين).
من فضلك! لن تستطيع المرور من هذا الباب، فقد أجَرتُ هذه الحجرة .

سيلڤائى : أجّرتها ؟ لمن ؟

كاميللا : لـ .... أحد الممثلين .

سيلڤائى : هيه ! أرجو أن يكون من بين الذين يمثلون أدوار الأب ؟

كاميللا : كلا. إنه ممثل لأدوار الغرام والهيام. ألم تسمع عن شهرة ليليومفى ؟ إنه عبقرى . لم يحترف التمثيل إلا منذ نصف سنة تقريبا. لكنه الآن يبز زملاءه جميعًا .

سيلڤائى : أرجو أن يظل هذا الباب مغلقًا. خاصة لهذا الليليومفى .

كاميللا : لا تنزعج. فليليومفى يُحب فتاة أخرى (تجلس إلى البيانو وتعزف) .

سيلڤائى : من هى هذه الفتاة الأخرى يا تُرى ؟

كاميللا : (بخجل وحياء) هذه الفتاة الأخرى هى ...
أنا (تعود فتعزف على البيانو).

سيلڤائى : مسكين يا ليليوم. ستحصل على أميرينسيا جديدة. إلى اللقاء (يخرج)

كـامـيللا : (متابعة العزف على البيانو)

أيتـها السـمـاء الكبـيرة .. أنا أسـتـرحـمك
إذا ما قابلت مرة أخرى هذا العذاب الكبير
فـرائحـة الحب تنتـشـر على جـسـدى
وسـتـبـقى تضـحـيات أخـرى لحـبـيـبى
تـعـرفين أيتـهـا السـمـاء أنى بريئـة
ولا تزال الدمـــوع تلمع فـى عـيـنىّ
اقـبـلـيـنـى مـن أجـل الـنـار
التى أقـصـت عنى كل السـعـادة

(بعـد أن تنتـهى من الغناء يقع نظرها على شـمـسـيـة سيلفانى القديمة القبيحة الشكل التى تركها بالحجرة)

يا لله ! سيدى البروفيسور. المظلة (تخرج حاملةً المظلة).

(المشـهد الثانـى)

فى حجرة ليليومفى

ليليومفى – سالامفــى

سـالامـفـى : (الذى يظهر فى نافذة الحجرة وهو يقذف ليليومفى النائم بقبعته).

ليليـومـفى : (مستيقظًا ويرى سالامفى)

يا نفسي المشتعلة ... يا دافعتي إلى الكواليس

أنت يا خيالى .. يا دافعتى

أين الأجرة ؟

أنت أيها الحصان الذى أنتظره

بلسان طويل. أخيراً أُمسك بك

سـالامـفـى : (يتقدم نحو الباب)

لا يوجد . يا لرأسينا الحزينين

لن نستطيع الاقتراض بعد اليوم

لا مستقبل لنا

لا أحد غير الشيطان يدرى ، مِمَّ سنعيش ؟

آه ! مِمَّ سنعيش ؟

ليليـومـفى : مِمَّ ؟

سـالامـفـى : أجل . انتهى كل شىء .

ليليـومـفى : علينا أن نُطبِّل . اليوم هو العرض الأخير. عرض الختام.

الفرصة الأخيرة للجماهير كي تراني. عسى أن يملأ خزينة الشباك !

سالامفي : ولكن المسرحية ستُقدم الليلة أول مرة .

ليليومفي : ستُقدم الليلة أول مرة؟ آه تذكرت. كان أمس حفل القروية الراقص. كان هناك كثير من الرجال والنساء .

سالامفي : أيلزم لهؤلاء مسرح مجري ؟

ليليومفي : لكن الصالة أمس كانت مكتظة بالجماهير .

سالامفي : نعم مكتظة . لكن بمن ؟ كان هناك اليوراتيون، وهم لا يدفعون لأنهم كانوا الشعب المنتظر. وكان هناك اللاهوتيون، وهؤلاء أيضًا لا يدفعون، لأنهم كانوا حُراسًا في موت رولاً. ثم جماعة ذوي اللمبات القديمة. وهؤلاء كذلك لا يدفعون لأنهم هم الذين يُجلسون الجمهور على الكراسي . وكان هناك الجزار دوبروقتش مع صبيانه الخمسة وبناته الست. وهو أيضًا لم يدفع لأن علينا له فاتورة اللحم. وكان هناك أيضًا الخباز العجوز ماير .

ليليومفي : الخباز ؟ وطبعًا بعد كل من ذكرتَهُمْ، فلا يجب عليه هو أيضًا أن يدفع. أرجو ألا تستمر . (صمت) لكن .. ماذا نصنع ؟ (يتجه إلى الباب الفاصل بين الحجرتين) ولكن .. يجب أن نبقى هنا .

سالامفي : كيف نبقى، وقد أعطى المدير أوامره ؟(يُصفّر له ويشير للتقدم نحو الحجرة).

ليليومفى : أنذهب إلى هناك ؟

سالامفى : حسنٌ ، لنذهب .

ليليومفى : وماريشكا ؟

سالامفى : الأوامر هى الأوامر .

ليليومفى : مسكين أيها الكوميديان .

ماذا نستطيع أن نفعل غير ذلك ؟

سالامفى : فعندما ينفد الاقتراض

فعليك أن تُسرع بشد الرحيل .

ليليومفى : السيدات والسادة

يدفعون مع التصفيق .

سالامفى وليليومى: (معًا) مسكين أيها الكوميديان

ستموت جوعًا .

سالامفى : فلستاف السمين .

الآن تُصلصل عظامه

وهكذا يتضور داريوس جوعًا

وبعدها يصفرّ ويخضرّ .

ليليومفى : إن روميو الباهر

لا يستطيع الوقوف على قدميه

وعطيل وديع هو أيضًا .

كما لو كان حملا

سـالامـفى
وليليومفى : (معًا) آه .. آه .. آه

مسكين أيها الكوميديان

ماذا تستطيع أن تفعل غير ذلك ؟

فعندما ينفد الاقتراض

فعليك أن تُسرع بشد الرحيل

الإكسسوار .. والملابس

تربطهم فى حزمة للمنقولات

ونغنى مرة أخرى

ونخرج إلى اليسار .

سالامفى : أوه ! لنقف . أعتقد أننا لا يجب أن نُسرع هكذا . فهذا المساء سوف نُقدم أحد عروضنا. سنمثل هذا المساء .

ليليومفى : (فى سعادة) سنمثل هذا المساء .

(يحتضن كل منهما الآخر).

سالامفى : (بعد أن ينتهى من عناق ليليومفى) آه .. لقد تذكرت . وصل إليك خطابان .

ليليومفى : (يفتح الخطابين فى سرعة ولهفة) عسى أن يكون بهما بعض النقود. (يتأمل فى الخطابين، يتألم ثم يتابع القراءة). السيد المحترم ليليومفى. لقد كنتُ مجنونًا بك منذ فترة طويلة. لم تُرسل إلىَّ حتى الآن السبعة عشر

فورنتا ولا التسعة عشر فليرا (بنسًا). أنا الآن لست فى حاجة إليها فلا تُرسلها. لا تخش شيئًا فأنا طوع أمرك دائمًا (يطبق الخطاب بشىء من الاطمئنان، فى حين يأخذه سالامفى ليتابع القراءة).

سالامفى : الآن وبعد هذه الأخبار. لا يجب أن ترسلها إلى مدينة إجير EGER

ليليومفى : ماذا ؟ (يخطف الخطاب من بين يدى سالامفى ويتابع القراءة). لأننى الآن فى الطريق إلى كولوچڤار. أنا عاتب عليك .. الجرسون چيورى .... مسكين چيورى. (يُكلم نفسه) ولكن ماذا أصنع لك ؟ (يتنهد ثم ينظر إلى الخطاب الثانى) هذا من صديقى جاچى، أرسله من بشت PEST (يفض الخطاب). زميلى العزيز چولا. أُرسل إليك خطاب أخيك. لا أحد هنا يعرف أين تتجول الآن ؟ حاول أصحاب الديون التى عليك منْع التداول. ولكن كما ترى فقد وصل خطاب أخيك فى الوقت المناسب. أرجو أن تطمئن. فلا داعى للخوف الآن. وتستطيع أن تضحى بكل شىء وبشجاعة من أجل تاليا. أوه .. إنه يتحدث عن النقود. فلنفتح إذن خطاب العم. (يقرأ بطريقة سيلڤائى) ابن أخى الصغير. بكل الأسف والحزن علمت من خطابك أنك على الحديدة ، وأنك أوقعت بنفسك فى خطر الاقتراض. ستتعلم الدرس حينما تعود إلى المنزل. كتبتُ إلى التاجر

كيڤاشدى ليسدد كل ديونك. ضع نفسك فى أول قطار فى الحال، وعُد إلى البيت. أعددتُ لك شريكة حياتك، التى يجب عليك أن تتزوجها، وإلا فسوف تُحرم من الميراث. وإذا لم تصل فسأتزوجها منعًا للفضيحة. ما هذا ؟ هنا ارتعشت يده، بصعوبة استطاع تكملة الخطاب. ولكن .. أميرينسيا ؟ ... لأن أميرينسيا ماتت. حسنٌ أيها التافه الظالم الذى أنا عمه سيلڤائى، دكتور فى القانون. وفى كل من الفلسفة والآداب الحرة.

أوه ! لا يصح أن يكون لى عم على شاكلته. كفى جلوسى عشر سنوات فى بيته بلا حراك. اسمع . لن أقبل حياتك بعد الآن ، حتى ، لو أصبحت ملكًا، نبيلاً، شاعرًا مقدامًا

سالامفى : ما كل هذا الشعر ؟ ليس معنا بنسًا واحدًا، ولا حتى مليمًا.

ليليومفى : لتحيا الحرية إلى الأبد .

سالامفى : طيب. والجوع ؟

ليليومفى : يأتى الزواج عادة عندما يكون هناك حب حقيقى . وأنا الآن فى حالة حب. نفسى تُحدثنى أن أهرب بها.

سالامفى : لكن إذا جاء ولد للعجوز بعد ذلك. فعلى الله العوض فى الميراث.

ليليومفى : إذا استطعتُ الحصول على الميراث، فإننى أستطيع أن

أُقيم حياة سعيدة. ثلاث عربات نقل، وستة أحصنة ، وثلاثون بدلة. ساعتها أستطيع أن أمثل شيللر وشيكسبير من كولوچڤار إلى فاهيرڤار. ومن توماش ڤار إلى كابوشڤار. آه يا صديقى.

سالامفى : (فجأة وفى صيغة تفاؤل) وإذا لم يُعطه الله ولدا ؟

ليليومفى : حقًا ! إذا كانت بنتًا ؟ أو إذا لم يعطه شيئًا.

سالامفى : وغالبًا ...... إذا لم تكن له زوجة على الإطلاق ؟

ليليومفى : يا ليت ذلك. لكن لماذا أعكر صفوى بهذا الموضوع والسعادة بجانبى هنا ، لا يفرقنى عنها إلا هذا الباب الفاصل بين حجرتينا؟ ولكن ... كيف يمكن الحصول على مفتاح لهذا الباب ؟

سالامفى : أسرع بإحضار طفّاشتين وأنا أجربهما .

ليليومفى : أسرع أنت. طِر، وأنا الذى سأتولى التجريب.

(يخرج سالامفى)

ليليومفى : (مغنيًا ومتجهًا نحو الباب الفاصل).

أوه يا فرحة قلبى .. لماذا تترددين ؟

لماذا ترحلين عن معبودك القديم ؟

ابقى فى هدوء .. ابقى فى سلام

يحضرون ويعودون فى يوم فرحك السعيد

ستتبدد أحزانك الكثيرة .. وتصفين للنعيم .

(المشهد الثالث)

في حجرة كاميللا

كاميللا – ليليومفى

كاميللا : (التى تكون قد دخلت حجرتها فى أثناء الغناء) نعم أيها الجبان الخائن. ما زلت تُحب. بالتأكيد أنت تحب. دائمًا كنت تنظر إلىّ من فوق خشبة المسرح .

ليليومفى : كيف أُعطى الدليل على حبى ؟ كثيرًا ما كنت أنظر إليها من على الخشبة. لكنها كانت تُخفض عينيها؛ لأن أمها كانت تجلس بجوارها .

كاميللا : ألم تقترب منها قط ؟ ألم تتبعها ، عندما لا يلمحكما أحد ؟ (تقترب من الباب الفاصل)

ليليومفى : سأرى إذا كان الوقت مناسبًا (يذهبان إلى الباب الفاصل كلٌ من حجرته وينظر كل منهما من ثقب الباب) .

كاميللا : إنه فى البيت (تقفز إلى أعلى) .

ليليومفى : عينان ساحرتان. إنها هى . يا لسعادتى (يتنهد).

كاميللا : يتنهد . من أجلى يتنهد (تتنهد هى أيضًا).

ليليومفى : إنها تتنهد مرة ثانية. أوه هذا الباب

كاميللا : سأتحدث إليه بشىء من الادعاء. (تطرق على الباب) .

ليليومفى : إنها تطرق. هى التى تطرق. (يرد عليها بالطرق مرة أخرى)

كـامـيللا   سيدى ليليومفى .

ليليـومـفـى :   (فى تراجع) صوتـها. العيون مثل عيون مـاريـشكا. ولكنّ اليدين .. .

كـامـيللا :   (تميل ناحيته) أخبرنى يا ... ماذا تمثلون الليلة ؟

(المشـهد الرابع)

فى حجرة كاميللا

الشخصيات السابقة – تحضر ماريشكا

ليليـومـفى :   (بغضب) الليلة ؟ سيكون عرض "ساحرات يوم السبت".

كـامـيللا :   إذن سأشاهد العرض الليلة .

مـاريشكا :   أحقا سنذهب إلى المسرح يا عمتى ؟ يا لى من سعيدة.

كـامـيللا :   (فجأة وقد اعتدلت لتتحدث فى صيغة رسمية) هـل حضرتِ ؟ متى انتـهيت من البروفـة؟ أرجـو أن تكونى قـد تصـرّفت بالحكمة مع هؤلاء الشبان ؟

مـاريشكا :   طبعًا، فـأنا أيضًا أحب ذلك. لا تتصـورين يا عمتى مدى سـوء طريقـة تمثيلهم. إنهـا سـيئـة جـدًا. ليس هنـاك غيـر ليليومفى. هـو الوحيد روميو الحقيقى .

ليليـومـفى :   هذه هى ، إنها فى البيت . وصلتْ .

كـامـيللا :   يا لتعاستك. كيف تذكرين هـذه المسرحية المليئة بالجنس ؟ وأنت فتـاة فاضلة؟ (تضـربها على يدهـا) روميو وچولييت ؟ يا للعار .

ماريشكا . عندما أُصبح ممثلة، سأمثل دور چولييت.

ليليومفي . حان الوقت لأن تتعهد الآنسة الصغيرة يد أقوى من يدى. ماريشكا ، أريد أن أحدثك فى أمر مهم .

ماريشكا · (تجلس بجوار النافذة) أنا مُنصتة يا عمتى .

كاميللا : لماذا تجلسين هناك ؟

ماريشكا : أفحص بعض الحياكات (تفحص أحد الأقمشة على ماكينة الخياطة).

كاميللا : يجب أن تُنصتى إلىّ .

ماريشكا : أنصت إليك من هنا . (على حدة) ليتنى أرى ما رأيته بالأمس.

ليليومفي : ليتها تقترب أكثر من النافذة (يذهب هو أيضاً إلى نافذة حجرته وينظر منها).

كاميللا : إذن، فأنت تنصتين إلىّ جيداً ؟

ماريشكا : بشدة يا عمتى (تلمح شيئًا فى النافذة) .

ليليومفي : (يُحيى ماريشكا) يا ملاكى .

ماريشكا : (تحاول تحيته، لكنها تُمسك عن ذلك حتى لا تهز رأسها بالتحية أمام كاميللا وتقول على حدة) يا لسحر نظراته!

كاميللا : على من رميت التحية؟

ماريشكا : على .. على مَنْ ؟

كاميللا : (تهرع نحو النافذة وتقول على حدة) أيكون هو ؟ (تنظر

في الشباك. لكن ليليومفى ينسحب من شباكه مدخلا رأسه إلى الحجرة).

لكن ، ليس هناك أحد .

ماريشكا : حييتُ صبى صانع الأقفال.

كاميللا : الأقفال ؟ لستُ قفلة. كم مرة قلت لك، هزة رأس واحدة تكفى لتحية مثل هؤلاء. لماذا كل هذه المبالغة في التحية؟ (صمت) ماريشكا، الموضوع الذى وددت التحدث إليك فيه، هو ... أننا سنفترق .

ماريشكا : نفترق ؟

ليليومفى : أعرف ذلك، سأحفظ دورى (يُخرج أحد أدواره ويبدأ فى القراءة).

كاميللا : ماريشكا. أنت يتيمة الأبوين. فقدتهما منذ الصغر . وإليهم ستتعرفين إلى صديق والدك الذى نشّأك وربّاك.

(يتوقف ليليومفى عن القراءة ويستمع إلى الحديث).

ليليومفى : (يستأنف القراءة بصوت عال كأنه يستذكر درساً) أحبك. وسوف أُحررك برغم عيون آرجوس التى تحرسك بها هذه الساحرة العجوز. سوف أهرب بك. ولن يستطيع أحد اللحاق بنا حينئذ، حتى لو ركض على أسرع جواد. فأنت. أنت لى يا حبيبتى.

ماريشكا : (على حدة) المتسرّع. عمتى العزيزة. أخيراً سأعرف فاعل

الخير لحياتى الحرة، سوف أشكره على الجميل.

كـامـيللا : صمتًا. لا يجب أن نُزعج السيد ليليومفى. فهو يراجع أحد أدواره الآن (على حدة لنفسها) يا لها من فكرة حسنة. أوه. إنه لعبقرى .

مـاريشـكا : (على حدة) هكذا تعرف اللئيمة أفكارى .

ليليـومـفى : (يتابع استذكار الدور بصوت عال) أوه يا حبيبتى. لو تحبين كما أُحب، فأعطني علامة تُهدينى سواء السبيل. أوه ، أأنتظر بدون أمل ؟ أتريدين قتلى؟ الحقينى ، سوف ينتهى أمرى. إذن يحفظك الله إلى الأبد .. إلى الأبد يا حبيبتى.

كـامـيللا : (على حدة) يا للسماء ؟ أهو يُحدثنى عن علامة ؟ أأرسل ماريشكا إلى الخارج ؟

مـاريشـكا : (لنفسه) أهو يحدثنى عن علامة ؟ ... أيمكن أن أعزف على البيانو قليلاً يا عمتى ؟

كـامـيللا : (تشير لها بلطف بالإيجاب، ماريشكا تتجه إلى البيانو وتبدأ العزف والغناء)

مـاريشـكا : دائما كانوا يلوموننى
لأننى ما زلت صغيرة على الحب
لكننى أستطيع أن أضحك منهم
والغمز الناعم اللطيف

سريعًا ما يؤدى إلى الغليان
فإن البنت الصغيرة
سرعان ما تمنح القبلة .

ليليومفي : (الذى يكون فى أثناء الغناء قد كتب شيئًا على الباب المغطى بأحد إعلانات المسرح)
انظرى يا وردتى من شباكك
فالآن أنا ذاهب إلى بوابتك
ألْقى علىّ نظرة من نظراتك
فليس بوسعنا أن نتقابل .. بغير هذه الطريقة .

كاميللا : (على حدة) من شباكك ؟ لماذا اختنق الجو واحتبس الهواء هكذا؟ (تذهب ناحية النافذة) ما هذا ؟ لماذا لا ينظر الآن ؟ (تنصرف عن النافذة)

ماريشكا : (وحدها) بالطبع لا ينظر، لأننى أنا التى لا تنظر من الشباك ... ولكن.. استمرى يا عمتى العزيزة فى موضوعك. تقولين يجب أن نفترق ؟ (تعود لتجلس بجوار النافذة).

كاميللا : أعتقد أننى قلت كل شىء (على حدة) أوه. كيف أستطيع أن أتخلص منها الآن؟
(بصوت مرتفع) هيه ؟ هل أحضرت القطن ؟

ماريشكا : نعم فى الكوميدينو..

ليليومفى : (يُبرز لها ورقة رَسَمَ عليها قلبًا مشتعلا، وكتب تحت القلب "لو كنت تحبيننى، أجيبى بكلمة نعم") الآن يتقرر المصير (يذهب ناحية النافذة).

كـامـيللا : لم تذل الغيرة نفسى قط .

ليليومفى : (نحو الخارج) أوه .. تحياتنى يا صديقى. ألا تصعد ؟ لا ؟ .. يا للخسارة .

مـاريشكا : (تنظر من نافذة حجرتها)

ليليومفى : (يفتح لها الورقة ناشراً إياها) بحق الله أجيبى عن سؤالى .

مـاريشكا : (تهز رأسها بمعنى نعم، ثم تتنبه وتُمسك رأسها بسرعة).

ليليومفى : أوه ! تُحبيننى ؟ يا للسعادة. لماذا تأخرت الطفاشتان ؟

كـامـيللا : أوه. إنهى هنا. مـارى .. لا بد أن هذا الدور مكتوب بطريقة سيئة. كاتالين لا تقول لرودولفو أحبك. بواسطتك أنت ؟ وعن طريقك ؟

مـاريشكا : ولكنه كذلك يا عمتى.

كـامـيللا : يا لله. سيدة حرة متزوجة لا يمكن أن تقول ذلك لغير زوجها .

مـاريشكا : بالعكس. فكتالين دائمًا تقول لزوجها ذلك لأنها لا تحبه .

كـامـيللا : لا لا . هذا غير صحيح. أنا لا أستطيع أن أصدق ما تقولين. من الأحسن أن نستدعى السيد ليليومفى ونسأله عن الحقيقة.

ماريشكا : نعم نعم تذكرت. بوسع رودلفو أيضًا أن يقول ذلك. لست متأكدة تمامًا. لكن بوسع السيد ليليومفى أن يعرف .

كاميللا : ماريشكا. إذن فأنت ترين أنَّ من المهم استدعاءه ؟

ماريشكا : من المهم جداً .. جداً جداً.

كاميللا : (تنادى) ليليومفى .. أأنت هنا ؟

ليليومفى : طبعاً. تأمرين بشىء ؟

كاميللا : نحن فى حاجة إلى رأيك فى أمر ما. أرجوك أن تحضر ..

ليليومفى : جاهز. بكل سرور. أتأمرين بالحضور من هذا الباب ؟ لقد سبق لى أن اجتزته.

كاميللا : لماذا تُتعب نفسك فى اللف والدوران. تفضل (تُسرع نحو الباب الفاصل وتفتحه).

ماريشكا : (على حدة) آه .. إنه يحضر . سيصبح وجهى فى صفار الليمون.

(المشهد الخامس)

في حجرة ليليومفى

سالامفى – الشخصيات السابقة

سالامفى : ها هما الطفاشتان .

ليليومفى : (يُصلح من هندامه ويُمشط شعره ويتأنق فى ملبسه) طفاشتان ؟ (يشير إلى الباب المفتوح) الباب مفتوح على مصراعيه (يدخل) .

سالامفى : إذن ؟ لقد استسلمتا ؟ إننى فى غاية الشوق إلى الأخبار .

ليليومفى : مع عظيم احترامى، أضع نفسى تحت أمركما .

كاميللا : معذرة . لقد طلبناك ... لأن مارى سوف ترحل حالا .

ليليومفى : ترحل ؟ مستحيل ... وإلى أين ؟ (على حدة بصوت خافت) سأتبعها إلى أقصى مكان فى العالم .

كاميللا : سترحل إلى نوچڤارود NAGYUAROD .

ليليومفى : (هامسًا) إلى هناك ؟ كلا . فسوف يُحضرها عمى.

كاميللا : ولهذا، فسيسعدنى جداً أن أقوم أنا بدورها فى فرقة الهواة المسرحية ، وأن أمثل دور براجيدينى كاتالن.

ليليومفى : نعم ؟ حضرتك ؟

ماريشكا : عمتى ؟

سالامفى : مامى كاتالين ؟ يا للسماء .

كاميللا : أليس الدور دور سيدة ؟ لماذا تتردد إذن ؟ هل سأكون عجوزاً على الدور؟

ليليومفى : لا. يكفى إخفاء بعض تجاعيد وجهك بالماكياج.

كاميللا : لكننى لا أستطيع تصوُّر الدور وحدى. فكتالاين تقول لرودولفو أحببتك... أم أحبك ؟

ليليومفى : (ونظرات عينيه على ماريشكا) على كل حال ... من المؤكد أنها تقول أُحب، وبعدها أُحبك أنت. ثم ، يحب كل منا الآخر. أهذا واضح يا سيدتى؟

كـامـيللا : نعم نعم واضح. على كل حال .. أحبك .

ليليـومـفى . وماذا تظن الآنسة مارى ؟

مـاريشـكا . نعم .. أحبك .

كـامـيللا : عزيزى ليليومفى. إن عشقى للتمثيل .. عشق لا يُقاوَم .

ليليـومـفى : طيب .. والآنسة مارى ما رأيها ؟

مـــاريشـكا وأنا أيضاً

كـامـيللا : لم يســأل أحد الآنسـة مـارى عن رأيهـا . إن طريقـا آخـر ينتظرها . أوه. كان ينبغى أن أكون ممثلة شهيرة منذ زمن طويل. لكن امرأة مثلـى .. وحدها . دون حماية أو وساطة ماذا يمكنها أن تفعل ؟ خاصة فى هذا الميدان الخطر؟ ولا سيما إذا كانت جميلة وشابة ؟ ...

ليليـومـفى : طبعًا ! إن أخلاق حضرتك فوق الشبـهات تمامـا . لكن، أرجو ألا يكون هناك تحامل علينا وعلى مهنتنا ؟

كـامـيللا : تحامل ؟ منى أنا ؟ أوه .. كلا كلا .

ليليـومـفى : لو تكرمت بالموافـقة .. فـإن لدىّ فكرة. نسـتطيع أن نؤلف فرقة مسرحية.

كـامـيللا : أوه. أنا مستعدة على الفور .

ليليـومـفى : وتستطيع الآنسة مارى أن تقوم بدور العاشقة معى.

كـامـيللا : قلت إن مارى لن تستطيع ذلك. ولهذا فهى لن تكون عضواً فى الفرقة .

ليليومفى   لن ؟ أى أىْ .. لكن حضرتك بإمكانك أن تقومى بأدوار العجائز. صدقينى سوف تُمثلينها بإجادة وإتقان .

كاميللا : سيدى ....

ليليومفى : اسمعى. كلمة أبرك من مائة. سيدتى المبجلة. أنا فتى شجاع، وسأتحدث إليك بكل صراحة. بوسعى أن أصنع من الآنسة مارى ممثلة شهيرة. لهذا، فأنا أستعطفك من أجل مصلحتها، أن تُعطينا بركتك، بركة الأم الرءوم.

كاميللا   بركة الأم ؟ وتجرؤ على القول فى وجهى ؟

ليليومفى : أما الآنسة مارى .....

كاميللا : أعطها لممثل ؟ (تضحك) ها هاها

ليليومفى : ولكنك قلت منذ لحظة ......

كاميللا : (تقاطعه)، نعم، قلت إن عشقى للتمثيل عشق لا يقاوم .. لأنه يأتى إلىّ حتى عتبة الباب. يا لها من وقاحة .

ليليومفى : سيدتى. أنت التى استدعيتنى .

كاميللا : أنا ؟ أنا ؟ اسمعى يا ماريشكا . أنا ؟

ماريشكا : نعم. أنت يا عمتى .

ليليومفى : سيدتى الكبيرة. ألا تعرفين أننى لا حظت كم مرة دقت الساعة .. على بابى .. وزخرفتك التى مثل الروكوكو ROCOCO، والوجه الملطخ بالبودرة. آنسة مارى. إننى أحبك ، وأنت أيضا تحبيننى. والآن لنَرِ من الذى سيقف فى طريقنا؟

كـامـيللا : اليوم حالا سوف تُطرد من بيتى .

ليليـومـفى : ألا تصبرين حتى آخر الشهر؟ ماريشكا ستصبح زوجتى، حتى لو صنعتِ هذا الباب من حديد .

كـامـيللا : سوف نرى . ماريشكا ستسافر الليلة .. الليلة .

ليليـومـفى : سأسافر فى إثرها. يا ماريشكا يا أنا. تكلمى، أتحبيننى أم لا ؟

مـاريشكا : (وهى تنظر من الشباك) يا لله. من حُسن الحظ أن السيد البروفيسور سيلقائى يُسرع فى الحضور إلى هنا. سوف يُصلح كل ما أفسده الدهر.

ليليـومـفى : من ؟ من الذى يُسرع إلى هنا ؟

كـامـيللا : حامى حمِى ماريشكا .

ليليـومـفى : نعم ؟ سيلقائى هو حامى ماريشكا ؟

كـامـيللا : لقد وصل إلى الصالة .

ليليـومـفى : هل سيحضر إلى هنا؟

كـامـيللا : إلى هنا بالطبع، حتى يُصلح ما أفسدْته. يُصلحك أنت .

ليليـومـفى : البـاب يُفتح .. إذن إلى اللقاء (يخرج مسرعًا من الباب الماثل بين الحجرتين)

كـامـيللا : آها. لقد ارتعب المسيو ...

سـالامـفى : ماذا حدث ؟ أى خطْب أصابك ؟

ليليـومـفى : أى خطْب ؟ عمى قادم إلى هنا. لقد انتهينا.

(المشهد السادس)

سيلڤائى – السابقون

سيلڤائى : ما هذا الصخب الذى هنا؟

كاميللا : حمداً لله. سيرى البروفيسور ، لقد حضرتَ فى الوقت المناسب. تصور .. أوه ، يا للفظاعة!! لا أستطيع أن أنطق بالكلمة . تصور .. ماريشكا عاشقة. أوه!

سيلڤائى : عاشقة ؟ ألم أقل لك ؟ هذه هى نهاية الكوميديا.

كاميللا : لكننى عرفت العاشق. إنها تحب أحد الممثلين .

سيلڤائى : إه ؟ ممثل ؟ ماريشكا ، أحقًا هذا ؟

ماريشكا : بأى حق تسألنى أنا يا سيدى؟

سيلڤائى : بأى حق ؟ ألم تُخبرك السيدة كاميللا بكل شىء ؟

كاميللا : فى الحقيقة كان لدىّ الوقت .. ولكن ...

سيلڤائى : أهكذا حافظتِ عليها يا سيدتى ؟

كاميللا : أمن السهل المحافظة على فتاة؟ خاصة إذا كان العاشق فى الحجرة المجاورة .

سيلڤائى : من ؟ الممثل ؟ هذا هو السبب إذن ؟ سيدتى. أتعيشين وحدك هنا؟

كاميللا : أنا ؟

سيلڤائى : نعم أنت . كنت بالتأكيد قدوة لها فى تصرفاتها. لهذا، فأنت تتحملين المسئولية .

كـاميللا . مسئولية ؟ إن مـارى تعرف الفرنسية، ترقص وتحيك الملابس وتعزف على البيانو وتغنى. مـاذا تريد منـى أكثر من هذا ؟ ألأنها تحب شخصًا أكون أنا مسئولة عن ذلك؟ لماذا لم تكن أنت أقل شبابًا أو أكثر جمالا ؟ إذن ، لأحبتك أنت بالتـأكيد يا عزيزى البروفيسور. تفضـل. خذها من هنا. إننى أرفع وصـايتى، وأتركـهـا من بين يدى. فـقط حـافظ أنت عليـهـا. تزوجـهـا، أو ... زوّجـهـا لمن تُحب، فـلا دخل لى فى ذلك. لكن لا تُلق بالمسئولية علىّ. بعد ساعة واحـدة أرجـو ألا أراها هنا يا ..... يا عـاشق اليـمـامـة. وداعًا (تخرج)

ليليومفى : مـاذا أسمع ؟ إذن . فعمى هو الذى رعا ماريشكا وربّاها فى السر ؟ وأما أنت...

سيلفائى : أوه ! أيتها المشاغبة أميرينسيا. عندما رشحوك للزواج قالوا إنك قديسة تخافين الله، وكأنك أطهر من فى العالم وأعفّهم ، انظرى .... والآن، ماريشكا يا ابنتى .. مـاريشكا . اقتربى منى. ألا تعرفيننى ؟ أنا البروفيسور سيلفائى. أنا الذى ربّيتك. أنا الذى أردت لك كل سـعـادة. لكن بحق السماء. أجيبى يا ماريشكا. أعاشقة أنت ؟

مـاريشكا : سيدى .. أنا .. مدينة لك بالشكر والعرفان. إننى أحترمك. لكن قلبى.....

سيلڤائى : أوه ! القلب القلب. لا تشقى به يا ابنتى. أقلعى عن هذا المتجول. أنا.... أنا سأجعلك سعيدة جداً.

ماريشكا : أستطيع أن أفعل أى شىء .. إلا ما تطلبه منى.

ليليومفى : (مقهقهاً) لقد أخذ العجوز على رأسه .

سيلڤائى : ما هذا ؟ من الذى يُقهقه هنا؟ آه، هذا هو الطائر اللفاف. إذن فهو فى البيت؟ ماريشكا يا ابنتى. أسألك مرة أخرى. هل ستهجرين هذا الليليوم؟

ماريشكا : أُفضّل أن أهجر حياتى على أن أهجره .

ليليومفى : آه ! هذه هى الحكاية . السيد العم يريد الزواج إذن. وهو يريد حرمانى من الميراث فى الوقت الذى يحب فيه محبوبتى .. هوه هوه.

سيلڤائى : يجب أن ترحلى معى. (صمت) ألا تريدين؟ إذن. أنا آمرك بالرحيل. أفاهمة ما أقول؟ آمرك.

ماريشكا : من الأفضل أن أصبح ممثلة على أن أرحل .

سيلڤائى : ممثلة ؟ DI IMMORTALES ديى إمّورتاليس. يا للآلهة الخالدة. لكن.. يجب أن أتحدث إلى هذا الوغد. سأجعله يرتعد من هيبة الأستاذية.

ليليومفى : هو يريد الحضور إلى هنا. لم يبق غير ذلك.

سيلڤائى : (يقرع الباب) سيدى .. أأنت هنا ؟

ليليومفى : ماذا أصنع الآن ؟ عزيزى سالامفى. تستطيع الآن أن تقوم بدورى، وأن تهجر الفتاة. أفاهم ما أقول؟

سالامفى : (ضاحكًا فى انتصار) اعتمد علىّ فى كل شىء.

ليليومفى : (لسيلقائى) أعتذر، لأننى حاولت سرقة الفتاة ماريشكا .. فى قلبها .

سيلقائى : (على حدة لنفسه) آها .. لقد ارتعد الفتى . سيدى. ألا تسمعنى يا سيدى ؟ افتح الباب .

ليليومفى : افتح الباب ؟ (يخرج من الجانب)

سالامفى : (يفتح الباب) من حضرتك ؟

سيلقائى : أنا البروفيسور سيلقائى، دكتور فى القانون، وفى كل من الفلسفة والآداب الحرة.

سالامفى : تفضل يا دكتور

سيلقائى : أُوجه نظرك أننى أكون فظيعًا عندما أكون غاضبًا .

سالامفى : (يغلق الباب)

سيلقائى : (فى خوف) سيدى. لماذا أغلقت الباب؟

سالامفى : (يترنم بأغنية) ارتعش يا بيزانطيو .. تَرَلَمْ .. ترلم .. ترلم ترلم .

سليقائى : عجيب !

سالامفى : خراب مُدمر .

سليقائى : (مرتعبًا) إلى اللقاء إلى اللقاء. (بأدب زائد) أظن أننى أتشرف الآن بلقاء السيد ليليومفى؟

سالامفى : نعم. أنت تتشرف.

سيلڤائي : (الذى يظل محملقًا فى سالامفى) بمقابلة السيد ليليومفى ؟

سالامفى : شخصياً .

سيلڤائي : السيد ليليومفى ؟ هيه ؟ السيد ؟

سالامفى : ومن أكون أنا إذن ؟

سيلڤائي : هل السيد .. هو ليليومفى حقا ؟

سالامفى : (على حدة وقد ارتعب هو أيضًا) أظنك لا تعرفنى ؟ نعم. أنا هو ، لو سمحت لى بذلك.

سيلڤائي : .. هه ! هذا التُحفة ؟ ماذا يُغرى الفتيات فى حبه ؟ شكله ؟ مشيته ؟ قوامُه؟ (يلبس نظارته) لنفحصه عن قُرب (يسير نحو سالامفى مقتربًا منه) .

سالامفى : (خائفًا على حدة) بالتأكيد سيعرفنى. (ثم بزهو) ولكن من الذى لا يعرف الممثل سالامفى؟

سيلڤائي : (غير منتبه لما قاله) يا لها من سحنة ؟ مؤكد أن سحنة أميرينسيا كانت أجمل من ذلك، مع كونها امرأة .

سالامفى : لكن لماذا تُبحلق فىّ هكذا أيها السيد المحترم ؟

سيلڤائي : (ساخراً) ها ها .. والسيد، يحب ماريشكا؟

سالامفى : ولماذا لا أُحبها ؟ أهناك ما يمنع من ذلك؟

سيلڤائي : سيدى عندي سؤال ؟ مساءً على المسرح ، أتظهر بسحنتك هذه ؟

سالامفى : نعم، خصوصاً فى الظلام .

سيلڤانى . حقًا . فالرسام رفايللو نفسه، لا يستطيع أن يُجمّل سحنتك أكثر مما هى عليه الآن.

سالامفى · هذا رجل أعمى .

ماريشكا : (تتنهد فى الحجرة المجاورة) يا لله! إلى أى مصير أسير ؟ أأكون أنا زوجة لهذا البروفيسور الكهل؟ إننى أُفضّل الموت على ذلك.

سيلڤانى · سيدى. لدىّ اقتراح.

سالامفى : كُلى آذان مصغية .

سيلڤانى : أحب أن تعلم أنه ليس من حقك أن تُحب ماريشكا. سأوضح لك ذلك بالإثبات والبراهين. برو بريمو. لو نظرتْ ماريشكا إلى أنفك، فسترى احمرارًا فى سحنتك. برو سيكوندو. الاحمرار ليس وردة الحب، لكنه علامة السُّكْر . برو تريتو. الرجل السكّير ليس جديرًا بالحب. النتيجة، فبدلاً من أن تراك ماريشكا فى أحد الأيام سكرانًا، فلنُنْه الخدعة. النتيجة للحب. النتيجة أن تنسحب من طريق حبها، خلفًا دُرْ.

سالامفى : جميل. وأنا بدورى أقول للسيد إن الفلفل والحب شقيقان، لا يفترق أحدهما عن الآخر أبدا. برو بريمو، أولا .. لأنهم لا يزالون يغنون فى صحة النبيذ، فى صحة الحب. برو بريمو ثانيًا، وفى مدينة زامبا يقولون اشرب اشرب.. ثم

اشـرب. بـريمو ثالثًـا، فى فـراديا قـولو يُرددون .. لتُـعُـبئْ النبيذ الأحمر فى الكئوس. النتيجة، أن أنفى الأحمر هو الجدير بالحب.

سيلڤائى : إلى الجحيم ببرو بريمو . إننى أحتقر نتائجك. وثق أنك لا تستطيع أن تخلع قلوب العذارى يا سيد ليليومفى.

سالامفى : لا يا سيدى. النساء لا يُحببننى من أجل أنفى الأحمر. انظر إلى هذه الوقفة. هذا البوز ؟ تأمّل هذه الابتسامة ... وهذه الغمزة من العين ... هيلا هوب. لكن بين لحظة وأخرى، سأهرب بماريشكا .

سيلڤائى : أوه . رجل لا يُطاق. لكن ماريشكا لن تذهب معك.

سالامفى : سأكون كريمًا جداً معها. لكن .... إذا وضعت جيبك وأخرجت شيئًا .. ساعتها سأحاول إذن أن أطيعك .. بشأن ماريشكا .

سيلڤائى : أنسلوها بهذه السهولة؟

سالامفى : وبعد ؟ أأهرب بها إذن ؟

سيلڤائى : على العكس .

سالامفى : ما دام الأمر كذلك. فأبحث إذن عن خطيئة أخرى.

سيلڤائى : بالتأكيد سوف تعثر على واحدة. فأنت شاب جدير بالحب .

سالامفى : لكن أحيانا ما ينتابنى القلق من أنفى الأحمر.

سيلڤائى : أنفك الأحمر؟ هه ! ولكننى أعتقد، برو بريمو، أن زهرة

الحب فى الاحمرار. برو سيكوندو، الوردة الحمراء هى أجمل أنواع الورود. برو تريتو، وأجمل أنواع الورود هى الوردة الحمراء. النتيجة، أن أنفك الأحمر هو الجدير بالحب.

سالامفى : إذن . يدك على خمسين بنجو * أجرة السفر والرحيل.

سيلڤائى : وتترك ماريشكا لحالها ؟

سالامفى : إلى الأبد .

سيلڤائى : أنُسجل ذلك كتابةً؟

سالامفى : نُسجله بالطباعة إذا أردت .

سيلڤائى : إذن. اجلس واكتُب .

سالامفى : سأكتب . ولكن ، النقود أولا .

سيلڤائى : (فى بُخل) أجرة السفر ؟ نقود ؟ نعم نعم.

سالامفى : أو .. إلى اللقاء.

سيلڤائى : أرجوك ألا تتعجل (يحاول إجلاس سالامفى على أحد الكراسى). ولكن .. أليس بوسعنا حلّ الموضوع بطريقة أخرى ؟ (يتنهد وهو يُخرج النقود ويعطيها لسلامفى. فى حين يكتب سالامفى صك التسلُّم وما يُمليه عليه سيلڤائى).

* PENGÓ البنجو وحدة العملة النقدية في المجر. اتخذت عام ١٩٢٥ م وحدة نقدية للتداول. وحلّ الفورنت محلها الآن.

(المشهد السابع)

في حجرة ماريشكا

ليليومفى – السابقون

ليليومفى : (يطرق على النافذة)

ماريشكا : (تُسرع ناحية الباب وتفتحه، ثم تتراجع فى دهشة بالغة).
رباه !

ليليومفى : (يُمسك فى يده بالكتاب الذى قذفته كاميلا قبلا من نافذتها، ثم يقرأ بصوت جهورى .. من دراما روميو وچولييت)
ولكن . صمتًا .. هدوءًا. أى نور ينشر خيوطه على النافذة ؟ إنها إشراقة الصباح ونهاره السعيد. چولييت ، أقبلى أيتها الشمس، واخسفى القمر الغيور، الذى أصبح شاحبًا وعليلا فى غيابك. ما أجملك وأبهاك. أنت يا خادمته ويا تابعته. لا تتبعيه، لأنه يغار منك. إن لباسه الذى يُغطيه شاحب الألوان ، فاتركى خلف ظهرك غباء تصرفاته.

ماريشكا : (تنظر بحذر واضطراب مرة ناحية الشباك، ومرة ثانية ناحية الباب الفاصل وتهمهم) يا آلهى ! لو قَدِمَ علينا أحد فى هذه الساعة ؟

ليليومفى : ليقْدم من يشاء، وليتحدث ما يشاء. فلن أسمع سواك.

ماذا يُضيرني في ذلك؟ ماريشكا، عيناك تتحدثان، دعيني أُجبهما .

ماريشكا : (تخطو خطوة ناحية الشباك، ثم تتحسس وجهها في خوف).

ليليومفي : لماذا تؤذين وجهك بهذه اليد الرقيقة؟ ليتني كنت ألبس قُفازًا في يدي لألمس به هذه البشرة الناعمة.

ماريشكا : أوه !

ليليومفي : تحدثي، وزقزقي .

ماريشكا : (تحتضن الكتاب) أوه روميو. لماذا أنت روميو ؟ أنكر أباك .. واخرج عن اسمك. فإن لم تُرد، فأقسم بالحب، أخرج أنا من أسرة كابيوليت .

ليليومفي : (يجرى ناحية الشباك) . أتمسكُ بما لفظته.

ماريشكا : كيف أتيت هنا؟ السور عال ولا يمكن تسلقه. وأنت تعرف أن في هذا خطرًا عليك. لو جاء أقربائي ووجدوك هنا ...

ليليومفي : طرت إليك على أجنحة الغرام .

ماريشكا : لكن يا لعذابي. إذا رأوك هنا قتلوك .

ليليومفي : عيناك تُخفيان أخطاراً كثيرة .

ماريشكا : ولكن .. من الذي قادك إلى هذا المكان ؟

ليليومفي : الحب. إنني لست بحاراً، ويا ليتني كنت. لأحملك إلى أبعد جزيرة هناك في أحضان المحيط الذي بلا نهاية. فطريقي في حاجة إلى دُرة غالية مثلك .

ماريشكا   يا لحسن الحظ. إن الليل يُخفى وجهى الحقيقى وإلا علاه احمرار الخجل الصاعد إليه. لذلك، فالذى تراه منى اليوم هو ما تعلمته. الوقار هو ما ترغبه. أوه، وكيف أستطيع أن أجحد ذلك؟ قل لى بربك. هل تُحبنى؟ (يُسمع صوت سيلفائى فى الحجرة المجاورة) على من الإسقاط ؟

ليليومفى : (يجرى ناحية النافذة).

ماريشكا   (تنسحب فى ذعر وتتسع خلف الباب)

(صمت)

ليليومفى : (يُبرز رأسه ثانية من النافذة). أحبك. ماريشكايى ، چولييتى. معبودتى الوحيدة. أنت أعظم ممثلة فى العالم. سوف أحررك، تنقصنى النقود لذلك. ولكنى سأحصل عليها خلال أسبوع على الأكثر. إذا كان هذا يكفيك، فأنت لى .

ماريشكا : كُلى لك.

ليليومفى . يا ملاكى. اسمعى . اتبعى العجوز إلى ڤارود. وهناك سنتقابل. (يُقبل يدها) ليحفظ الله .... الله معك (يخرج)

ماريشكا : ليحفظ الله. الله معك ... يا روميو .

سيلفائى : (يقرأ) أُعلن التالى : إننى لم أُحب مارى باركوئى. ولكننى أردت أن أجعلها مجنونة بحبى. ولم يَدرْ بخلدى قط أن تكون زوجة لى.

سالامفى : قَطْ .

سيلڤائى : إسقاط مُفزع .

سالامفى : أعطنى عشرة فورنتات زيادة، فأكتب لك أننى متزوج أيضاً .

سيلڤائى : إذن أُكتب هنا . هذه هى العشرة فورنتات (على حدة) سوف أستعمل هذا التوقيع مؤخراً .

سالامفى : لن يمضى طويل وقت حتى أكون قد رحلت. إننى مستعد .

سيلڤائى : سوف ترحل سريعًا . لكن ليس إلى فارود .

سالامفى : ڤارود ؟ إلى ميلانو رأسًا . فقد تسلمت دعوة من مسرح إسكالا (يعطيه الأوراق بعد التوقيع).

سيلڤائى : إسكالا ؟ كيف ؟ إننى لا أصدق.

سالامفى : الدعوة من مدير الأوبرا الإيطالية .

سيلڤائى : آه .. هكذا إذن .

سالامفى : سأكون قائد جوقة الكورس هناك .. إلى اللقاء.

سيلڤائى : إلى اللقــاء. (يحــاول المشى) آه. هذه هى .. هذه هى ماريشكا . الآن، اقرئى، واخجلى من نفسك. كيف يمكنك أن تحبين شخصًا .... ؟ أين عيناك ؟ خذى جزاء نكرانك للجميل.

(المشهد الثامن)

فى حجرة ليليومفى

ليليومفي – السابقون

ليليومفى : (يدخل مندفعًا) تُحبنى تُحبنى .. إنها تحبنى .

سالامفى : (يُبرز النقود أمام أنفه) لا تحب، تحب، لا تحب، تحب.

ليليومفى . (لا يُصدق عينيه) من أين لك هذا ؟

سالامفى : من العجوز. نظير تنازل ليليومفى عن الحب .

ليليومفى : وأنت ؟ تبيع حبى وشرفى بالمال ؟

سالامفى : طبعًا. لن أبيعهما مجانًا.

ليليومفى : أنت أيها الـ ....

سالامفى : حصلنا على مصاريف سفر كل الشلة .

ماريشكا : لا. لا يمكن أن يكون ذلك صحيحًا .

ليليومفى : (حينما يسمع صوت ماريشكا يُسرع ناحية الباب ويتنصت).

سالامفى : هذا هو ما حدث .

ماريشكا : هذا الاعتراف مزوّر. لا يمكن أن يكون هو كاتبه .

سيلڤائى : أتعتقدين أننى أكذب ؟

ماريشكا : لا. لا يمكن أن يكون هو كاتبه. أنا لا أثق بذلك.

سيلڤائى : وإذا قال لك ذلك فى وجهك ؟

ماريشكا : سوف ترى الحقيقة. (تُسرع ناحية الباب الفاصل وتقرع الباب) يا سيد ليليومفى .

ليليومفى : يا للصاعقة !

سالامفى : حسنٌ. والآن، من هنا الذى يرد ؟

ليليومفى : أنت طبعًا .

سالامفى : (بصوت عالٍ) ماذا تريدين ؟

ماريشكا : (على حدة) ليس هذا صوت ليليومفى .

سيلڤائى : معذرة يا سيدى، أرجو منك الحضور. فماريشكا لا تُصدق ما كتبتَه. قُل لها ذلك فى وجهها .

سالامفى : هكذا بلا ثمن ؟ أنا لا أفعل شيئا بالمجان .

سيلڤائى : أُعطيك عشرة بنجو .

سالامفى : أَرْسِلها أولا من ثقب الباب .

سيلڤائى : أسرع .. لكن تصرف بحكمة .

سالامفى : (بصوت مرتفع) ها أنا قادم. (يعبر الحجرة).

ماريشكا : (وحدها) هذا صوت سالامفى .. آه لقد فهمت الآن.

سيلڤائى : ارْمِ بها فى وجهها.

سالامفى : (ينظر بتمعن واحتقار إلى ماريشكا ثم يتمشى أمامها فى الحجرة مزهوًا) الآنسة تهين نفسها بهذا التصرف. ماذا أستطيع أن أُحب فيك ؟ ماذا تظنين فى نفسك ؟ إن خادمتى أجمل منك بكثير .

ليليومفى (يغنى لحن روميو)

أعبدها بحرارتها المشتعلة

حياتى كلها مِلك سعادتها

هى روحى .. وفقط هى من أريدها

لأن قلبى .. قلبى لا يريد غيرها

ويبذل الدماء من أجلها

(فى أثناء غناء اللحن السابق، يدور حوار صامت - بانتومايم - بين سالامفى وسيلڤائى. سالامفى يطلب من البروفيسور مزيداً من المال، فى حين تكون ماريشكا مُنصتة إلى لحن روميو الذى يُغنيه الحبيب ليليومفى من حجرته).

سيلڤائى : هيه ! هل سمعتِ أيتها التعسة ؟

ماريشكا : (تتجه نحو سالامفى) أنت الذى حررّت هذا الخطاب ؟

ليلومفى : (ضاحكا) ها ها ها !

سالامفى : أنا بنفسى

سيلڤائى : سمعتِ ؟ هو بنفسه .

ماريشكا :
سالامفى : ها ها ها
ليليومفى :

سيلفانى : ولكن ... لماذا تضحك ؟ لماذا تضحك هكذا ؟ ها ها ها !

ماريشكا : كاتبُ هذا الخطاب .. أنا أعبده. ماذا تظن ؟ أأُحبك أنت ؟ أنت أيتها التحفة المضحكة ؟

ليليومفى : (يفتح الباب حتى منتصفه، ساخرًا من البروفيسور)
لا تستطيع أن تعيش بدونك ؟
أمسك أذنيك الصغيرتين
لأُسرّ لك فيهما شيئًا
لا تفضح نفسك أكثر من ذلك
ششششت .. صمتًا صمتًا !
(ماريشكا تقف وجهًا لوجه أمام سيلفائى، ثم تنضم إلى جانب ليليومفى الذى يُقبلها)

سيلفائى : (يسمع صوت القُبلة) ما هذه الطرقعة ؟

سالامفى : لقد جُنّ البروفيسور (يعبُره) .

سيلفائى : سوف تدفع ثمن فعلتك (يذهب ناحية الباب، ليليومفى وسالامفى يبقيان عند الباب)

سالامفى : أحقا ما تقول ؟ سوف نرى .

ليليومفى :
سالامفى : أخيراً، وصلنا إلى النهاية .. لا يجب أن نتأخر دقيقة واحدة.
ماريشكا :

(يغنى ليليومفى وماريشكا معًا بنظام الدويتو)

ليذهب العم إلى الجحيم

ولنذهب نحن إلى بعيد

(يتجهان نحو الباب)

نعرف أنه سيبحث عنا كثيرا

فلن يهدأ له بال

لكننا سوف نعرّفه من هو ؟

لنذهب نحن إلى بعيد

ستة عشر ميلا إلى بعيد

لنُسرع .. لنذهب من هنا

لنسرع .. لنُسرع لنسرع .

(تتكرر مقاطع الأغنية تبعا لتكرار الجملة الموسيقية)

(ستار)

الفصل الثانى

المنظر :

فى تلاجد.

حديقة حانة صغيرة لصاحبها كانيوى. موائد، شجرة ضخمة من أشجار القسطل تظلل المكان. وحولها عدة أرائك للجلوس.

(المشهد الأول)

(زبائن من مشارب مختلفة . الجرسون چيورى يقوم على خدمة الزبائن. أوراتش يحتسى بعض الشراب. آرچى ابنة صاحب الحانة فى أزهى الملابس ومعها بعض المفاتيح، وعلى أعلى ملابسها مريلة كالفوطة. تَقْدم آرچى من اليمين تغنى كالعصفور).

أوراتش : أرچيكا يا حياتى . تعالى هنا لحظة .

آرچى : تحت أمرك . ماذا تطلب ؟

أوراتش : أريد أن ..... نعم .. أريد ... الحساب .

آرچى : (تسحب يدها) هناك الجرسون .

أوراتش : لكننى أريد أن أدفع الحساب لك أنت يا صغيرتى .

آرچى : (غاضبة) چيورى ، تعال هنا حتى لا يبحث الزبائن عنك كثيراً.

چيـــورى . مُرينى يا عروستى.

أرچـــــى : (بصوت هامس) صباح الخير. كيف نمت ؟ .. عندنا.

چيـــورى : لم يغمض لى جفن .. تنهّدت طول الليل .

أرچـــــى : أنت مجنون (بصوت مرتفع تخاطبه باسم التدليل) أبا فروة، يجب أن تفرش الموائد بسرعة (ثم بصوت هامس) لماذا لم تحضر إلى المطبخ لتقول صباح الخير؟ هيه ؟

چيـــورى : أبوك كان فى مدخل الرواق يُدخن غليونه (بصوت مرتفع) حاضر حاضر، سأسرع بتجهيز الموائد (لنفسه) أبا فروة هيا، واحد ، اثنان ...

أرچـــــى: (هامسة) ماذا قلت ؟

(المشهد الثانى)

خادم – السابقون

خـــــادم : (يُبرز رأسه من المطبخ على يمين المسرح) سيدتى ، احترقت اللحمة (يختفى)

أرچـــــى : سأحضر حالا. لا يستطيع الإنسان أن يُجهز أموره هنا. لا بد أن أنقل بعض الأشياء (هامسة إلى چيورى) أخبرنى أبى أمس أن أستعد للزواج. لكن كيف سأتزوج؟ بمن أتزوج ؟ لم يذكر عن ذلك كلمة واحدة. حاولتُ أن أعرف الأمر منه عبثًا. فقط قال .. سوف تعرفين عما قريب. چيورى، أخاف ألا يختار من أُحب ؟

أوراتـــش : (مناديًا) جرسون . نبيذًا .

چيـــورى : حـالا (هامسًـا إلى أرچى) أنا أيضًـا قـد فكرت فـى هذا الأمر طويلا. تصريح الزواج فى جيبى، والأمر يتوقف على رأيك أنت.

خـــــادم : (يُبرز رأسه مرة ثانية) ، لقد احترقت اللحمة كلها.

آرچـــــى : أوه .. سأحضر حالا .. حالا

أوراتـــش : نبيذًا أيها الجرسون . قلت نبيذًا ، نبيذًا .

چيـــورى : حالا يا سيدى .. فى الحال .

(المشهد الثالث)

كانيوى – السابقون

(كـانيوى وقـبعتـه على رأسـه وقنينة فى يده، يحضـر من اليسار)

كـانيـوى : ألف برميل خمر .. ومفتـاح (يتجه ناحية الخادم) هيه ! مـاذا تتصيد بعينيك هنا ؟ سوف تحصل على جزائك من الزبائن أيها المترصد.

چيـــورى : (يقفز منصرفًا فى سرعة، ويبدأ الخدمة بحماسة ونشاط).

خـــــادم : اللحمة .. اللحمة قد احترقت .

كـانيـوى : سـوف أحرقك أنت أيضًـا. أرچيكا ، انصرفى إلى المطبخ وانظرى ما حدث (مؤنبًا إياها) لا شىء هنا يعنيك.

آرچـــــى : ولكن .....

كـــانيـــوى : لا شــأن لك بشىء . انصـرفى إلى المطبخ. (تخـرج أرچى، لكنها تستلذ بتركيز عينيها على الجرسون چيورى) . ليس هذا من شأنك. إنه عمل الجرسون. ليعملْ كما لو كانت له مـائة يد. چيـورى ، تعال هنا. أنا ذاهب إلى السـوق لأبيع القمح، ثم أشترى العجول.

أوراتـــش : (يغنى وهو فـى حالة من السُكر) هـيه أيها الخمَّـار . أيها الخمار الكهل. جميل حشوُ ابنتك.

كـــانيـــوى : قبل كل شىء . چيورى ، اذهب إلى البدرون واستخـرج ما فى البرميل رقم خمسة. فإذا ما طلب زبون طلبًا بثمانية بنسات، فبع منه .

چيــــورى : وإذا كان الطلب باثنى عشر بنسًا ؟

كـــانيـــوى : إذن، تستطيع أن تبيع منه أيضًا .

چيــــورى : فإذا كان الطلب بستة عشر بنسًا ؟

كـــانيـــوى : چيورى ؟ طبعًا من النوع نفسه .

چيــــورى : ولكن سيدى ....

أوراتـــش : (مناديًا) هيه ! أيها الخمار. أيها الخمار العجوز ......

كـــانيـــوى : اسـمع يا ولدى چيـورى. أنت ذكى ومـخلص وجـرىء. أنت أحسن جرسـون لدىّ، ولكنك لا تسـتطيع أن تفهم فلسفة الشُغل. ألا تعرف معنى الخلط؟ المزْج ؟

أوراتـــش : (صائحًا) هيه أيها الخمار. من يا عجوز ؟

كـانيـوى : والآن اذهب سريعًا. وكن رائعًا فى الخدمة يا أبا فروة. على أن تكون لك قدم هنا وقدم هناك .. مُتحركًا . عندما يكون لك عمل هنا فدعهم يصيحوا. وعندما يكون لك عمل هناك، فاتركهم يصيحوا هنا .

أوراتـــش : الحساب (يدفع الحساب إلى الجرسون چيورى الذى يخفّ إليه، ثم يسير مُترنحًا مغنيًا) هيه أيها الخمّار .. أيها الخمار الكهل .. جميل حشْوُ ابنتك. (عندما يخرج أوراتش من الحانة يكون آخر الزبائن قد غادر الحانة).

كـانيـوى : (مداعبًا الجرسون چيورى) أنت جرسونى الوحيد هنا. وعلى كل حال فالزبائن قليلة. هيه ! إلى البدرون ، واحد ، اثنان .

چيـــورى : (على حدة) لا أستطيع أن أتنفس، حتى ولا بكلمة واحدة (يخرج).

كـــانيـــوى ولد ممتاز. لا أستطيع الحصول على مثيل له ولا فى باريس. وأهم من ذلك، أنه لا يسرقنى، ولا فى بنس واحد. إنه لجدير بالحفاظ عليه حقًا (ينصرف).

(المشهد الرابع)

الجارة – السابقون

الجـــارة : جاری العزیز، كلمة واحدة من فضلك .

كـانيـوى: نعم يا جارتی العزيزة .

الجـــارة : أظنك لم توافق على زواج آرچيكا بولدى ؟

كـانيـوى : بالطبع لم أوافق .

الجـــارة : طبعا؟ فالجرسون شاب عجيب. هذا اللفّاف ظريف على الدوام. شعبى .

كـانيـوى : وما شأنك أنت بالجرسون ؟

الجـــارة : أظنك ستعطى له يد أرچيكا ؟

كـانيـوى : وما دخل آرچيكا بالجرسون ؟

الجـــارة : أوه ! ألا تدرى ؟ إن كلاً منهما يفهم الآخر .

كـانيـوى : ماذا ؟

الجـــارة : أمس ، كنت فى الحديقة عندما طار ديكى إلى حديقة جارتنا المجاورة. وفجأة وسط السور الخشبى ، وقعت عيناى على منظر غريب .

كـانيـوى : يا جارتى العزيزة حتى الآن ، أرجو ألا تخلطى اسم ابنتى بمثل هذه الشائعات.

الجـــارة : هه ! لا تخلط اسمها بهذه الشائعات. تصوّر .. رأيت الجرسون وأرچيكا فى تلك اللحظة، متعانقين فى قُبلة، بل فى قُبلتين.

كـانيـوى : ألف برميل خمر ومفتاح، أوه. آرچيكا .. چيورى ؟
الجـــارة : مـعـذرة. لم أرغب فى إثارة الفِتن أو ترويج الشـائـعـات. أستغفر الله (تنصرف) .
كـانيـوى : الحـمد لله أن وقـعتْ يدى على السر، فى الوقت المناسب. (بتوعّد) عظيم.

(المشهد الخامس)

آرچى وچيورى يأتيان من الناحية الأخرى – السابقون

كـانيـوى : آرچى ، چيورى ، تعالا هنا يا صغيرىَّ. (على حدة) سوف أتعـرف الحـقـيـقـة فى الحـال. (بوداعـة ولطف فى صـوت هادئ منخفض) هيه ؟ أحـقـيقـة يا ولدىَّ، يا حـمـامـتىَّ.. أنكما يحب كل منكمـا الآخر ؟ (فترة صمت) ومـاذا يمنع من ذلك ؟
(يخفض چيورى وآرچى من عينيهما ثم ينظران كل إلى الآخر متسائليْن، ثم يخفضان العيون مرة أخرى).
كـانيـوى : أحيانًا يستطيع الأخرس فهْم كلمات أمه .
آرچــــى : تكلم يا چيورى .
كـانيـوى : إذن لقـد احـمـرت أذناى* . اسـمـعى يا ابنتى. يا ابنتى العزيزة. انطقى بالحقيقة. وأنت، أيها المُسترخى السافل

* مَثَلٌ مجرى بمعنى (إذن لقد اتضحت الحقيقة).

المُتعطل الدنيء اللفاف. جرؤت على أن ترفع عينيك إليها ؟ أتعرف من هي ؟ ومن أنت ؟ لكن لماذا أُضيع وقتي في مثل هذه المناقشة. حمداً لله أن هناك سوقًا في المدينة تستطيع أن تجد عملا فيها لنفسك ، وإلا أجهزْت عليك بضربة واحدة. فالسوق في حاجة إليك. اسمع . إذا وضعت قدمك في المطبخ مرة أخرى، فإنني أُخرجك ....

چيـــوري : أريد أن أخرج إلى الحياة.

كـانيـوي : هذا طلب آخر. اسمع وافهم . آرجيكا ليست لك. فهي لرجل آخر. لقد اخترتُها لابن السيد سوارتز صاحب الفندق الشهير في بشت PEST ، والذي سيصل إلى هنا بعد أيام قليلة. هكذا أخبرني أبوه. وأنت يا ابنتي. لقد تربى العريس في ڤيينا عند المربية الشهيرة دومايرن، هكذا يقول أبوه، وانتهى الآن من دراسته. هذا هو عريسك. تعرفين أن لهم في بشت فندقًا لم تقع عيناك على مدفأة واحدة مما فيه. مائتا حجرة لاستقبال نزلاء الفندق. كل هذا سيكون لك أنت. وكل هذا حقيقة ، كما أن اليوم هو يوم الجمعة حقيقة، أو السبت ، لا ضير في ذلك. والآن عودي إلى المطبخ .. إلى البدرون. (يبدأ في الانصراف متجهمًا) سوف أدبر الأمر بنفسي.

چيـــوري : (يعود ويبدأ في جمْع الموائد وتنظيفها) هكذا وقع الخبر

عليّ كالصاعقة. كنت أعتقد أنني سأفوز بالفتاة. تُرى من الذي وَشَى بي هذه الوشاية؟ (يغنى) وردتي الحلوة .. هذه هي الحياة صعبة .. وصعبة جداً. ينتظرك الشاب الغني .. يا لشقائي.. لأنني فقير (إعادة اللحن الموسيقي، يُغني چيوري ثانية المقطع الأخير، ثم يجمع الأوعية والأواني إلى المطبخ).

آرچـــــى : (تتسرب إلى المطبخ باحثة بعينيها)

بل أنا الفتاة الفقيرة

أحبك .. أحبك

انتظر حقيقة، فسوف ترى

أنني سأكون شريكتك.

(يعود چيوري ليغني مع آرچي)

آرچي وچيوري: (معًا)

يا زهرتي الناضرة

يا عالمي المرفرف

إن قلبي مخلص

ينتظرك حقيقة

چيـــورى : آرچي .. أتحبينني ؟

آرچـــــى : من كل قلبي

چيـــورى : من تحبين أكثر ؛ أنا أو أباك ؟

كليكما .

چيـــورى : (فى فرح وبِشرْ) الآن، لك أن تختارى، بين واجبات البنُوة وورود الحب .

آرچـــــى : أقسم لك أننى لن أكون زوجة لسوارتز .

چيـــورى : ألا تعرفين .. من أين أتى لنا سوارتز هذا ؟

آرچـــــى : لم أره فى حياتى.

چيـــورى : تمساح ذو لونان. لو أصبحتِ زوجة له، فستعرفين أنه يعبد المال ويشتهيه. سيخدعك. لا بد أنه لاعب قِمار سكّير متعفن. لا يمكن احتماله أو العيش معه. أفاق حقيقى .

آرچـــــى : أتعرفه أنت ؟

چيـــورى : من ناحية المعرفة، أنا لا أعرفه .

آرچـــــى : إذن فمن أين لك علِمْ به. ممن عرفته ؟

چيـــورى : لم يُعرفنى به أحد. لكننى أظن ذلك؛ لأنه يريد الزواج بك .

آرچـــــى : أراهن أننى سأكون لك، حتى لو طرت من هذا العالم .

چيـــورى : إذن، طيرى معى الآن. لنطر معًا .

آرچـــــى : لا أفهم ما تقصد .

چيـــورى : آرجيكا. هل لديك القوة، لتتحدى مشيئة والدك ؟

آرچـــــى : لن يستطيعوا حملى على الزواج بمن لا أُحب .

چيـــورى : إذن اتبعينى، ولنعقد زواجنا سراً .

آرچـــــى : سرا ؟

چيـــورى : سيكون كذلك إذا لم نستطع إعلانه. انظرى إلى النجوم التسعة تُطل علينا من علٍ، تتحكم فى مصيرنا . أنا أعرف هذا العالم. عندما كنت فى إجير EGER، شاهدت مسرحيات كثيرة تحكُّم الآباء فيها وتعنّتوا، كما يتعنت والدك اليوم. لكن .. ماذا حدث؟ هربت الابنة الذكية مع حبيبها . هذه هى الطريقة المُثلى. فلنهرب. آرچى ، التصريح فى جيبى. حصلتُ سراً على شهادة ميلادك. فلنتزوج. وعندما تصبحين زوجتى، فليفعل أبوك بنا ما يشاء ، وليقذفْ بكأسه على أثر زواجنا .

آرچـــــى : أتعتقد أنّ بإمكانى أن أفعل مثل هذه الفعلة ؟ يجب أن تعرف أننى فتاة حرة. وليس باستطاعتى أن أخدع والدى .. (تبكى) .

چيـــورى : وماذا أصنع أنا الآن ؟ الفتاة لا تريد الهرب. إذا لم تذهب الفتاة إلى المسرح فلن تكون خيالية. ولن تهتم بالروايات.

(المشهد السادس)

ليليومفى – سالامفى – السابقون

ليليومفى : جرسون !

چيـــورى : (يذهب) ليس باستطاعة الإنسان أن يرسم خطة حياته.

ليليومفى : جرسون !

چيـــورى : آه .. حالا (يخرج).

ليليـومـفى : سـالامـفي. أحضِـرْ هذا الجرسـون من قفاه. واطلب منه أن يُحضر لنا حالا كمية ضـخمة من لحم الكُستليتة المحمّر.

سـالامـفى : ومن الذى سيدفع ؟ لم يبق من الخمسين فورنت التى معنا غير ستة وثلاثين بنساً.

ليليـومـفى : يا صـديقى العـزيز سـالامـفى. سؤالك هـذا أبعد مـا يكون عن الخيـال. لا يجب اقتصاد النقود، إنما ينبغي الحصول عليها.

سـالامـفى : أظنك لا تريد الاقـتـراض من الجـرسـون ونحن فـى هذا المكان ؟

ليليـومـفى : لماذا تُفكر فى الملاليم ؟ هل أعطيت چيورى السـبعة عشر فورنت والتسعة عشر بنساً؟

سـالامـفى : وهذا أيضاً بالتالي، سؤال أبعد ما يكون عن الخيال

ليليـومـفى : أأعطيتها له ؟

سـالامـفى : لقد خسرها فى القمار. لم يكن حظه حسناً .

ليليـومـفى : سـالامفي، أنت لا يمكن إصلاحك على وجه العموم.. مِشْ نافع .

سـالامـفى : طيب، من الذى سيأكل الكستليتة المحمّرة؟

ليليـومـفى : بالطبع نحن الاثنان.

سـالامـفى : ولكنهم هنا، يطردون الذى لا يدفع، ويقذفون به إلى الخارج.

ليليومفى : إذن، فعلينا على الأقل استئناف الطريق .

سالامفى : وإذا أعطونا طعامًا للسفر ؟

ليليومفى : ليس هناك ما هو أحسن من ذلك.

سالامفى : إذا كان الأمر كذلك .. فإلى ... (يشير إشارة تعنى طردهم والقذْف بهما خارجًا)

ليليومفى : سالامفى ، لا أفهم تصرفاتك. إيصال، وكرسى، وحامل مائدة، وعامل إضاءة ، وعامل ستار. أنت لا تفهم هذه الأشياء. إذا لم يستطع المرء أن يدفع .. فليُشهر إفلاسه ويسقط.

سالامفى لكن التفليسة تحتاج فى العادة إلى نصاب .

ليليومفى : وبعد ، أليس لدىّ نصاب ؟ أليس لدىّ مخزن للملابس ؟

سالامفى : (يشير إلى ما تحت ذراعه من ملابس) ها هو ذا افعل ما تشاء .

ليليومفى : بالتأكيد. فليس من بين الملابس على كثرتها باروكة شقراء واحدة، ولا قُفاز ، ولا حذاء، أو حتى أنشوطة للكتف، التى لو صُنعت من الذهب – وهذا بينى وبينك – لبعتها بمائة فورنت. كما لا توجد حتى مرآة. أتعرف يا سالامفى أن الهولنديين اشتروا قطعة أرض كبيرة، بثمن قطعة صغيرة من مرآة؟ أنسيت أيها الكهربائى المُحصل المتواكل، أننى فى مسرحيتى الكوميدية الأخيرة، ورثت مليونًا من الهند؟

سالامفى : هذه حكاية أخرى. تمثيل. وعلى كُل، فبإمكاننا تناول الطعام. ولو حاولوا إيذاءنا فثق أننى سأنتصر عليهم. ليليومفى ، أنسيت أنه فى مسرحيتى الأخيرة، كان الجيش كله تحت إمرتى؟

ليليومفى : برافو سالامفى. الآن أستطيع أن أعتمد عليك. (صمت) اسمع. إذا لم تخنى حاسة الشم عندى، فإن فرخة أو كتكوتا على الأقل فى الطريق إلينا. اغرس رأسك الصغير فى الباب وشُم الرائحة. (يضع النظارة على عينيه ويُوجِّه الحديث بفخامة إلى سالامفى مُحذرًا، ولكن بعظمة وجلال بما يتفق ويليق بسلوك النبلاء) لأن اسمى سيتغير إلى .. النبيل ليليومفى . سامع ؟

سالامفى : وإذا تعرفوا إليك فى المساء على خشبة المسرح؟ فماذا أنت صانع؟

ليليومفى : سالامفى. لا تخفْ على ليليومفى. فلن يتعرفوا إليه، ما دام لا يريد ذلك.

سالامفى : لكن .. ماذا علىّ أن أقول لهم فى المطبخ ؟

ليليومفى : قُل ما تريد . وأحضرْ ما يعطونه لك.

(تدخل آرچى)

ليليومفى : يا للجمال ! إن حظى قد تأكد اليوم ..

(المشهد السابع)

آرچى من اليمين - السابقون

ليليومفى : أوه ! صباح الخير يا ملاكى. الحكومة المبجلة سوف تتصرف فى هذا الفندق، كما لو كانت امرأة متواضعة. أم أن الوالد سوف يُحقق أحلامه يا تُرى ، فى البيت الذى يتخيله ويتوق إليه ؟ فاهمة ؟ لقد انضم عضو جديد إلى مطبخه الفنى .

آرچـــى : (على حدة) ما هذا ؟ أمجنون هو ؟

سالامفى : سيدى النبيل العظيم. بماذا تأمرون لأصناف الإفطار ؟

ليليومفى : أوه .. آه .. نعم يا چون، أجل أجل. عظيم أنك ذكّرتنى بذلك .

آرچـــى : أيأمر السيد العظيم بحجرة فى فندقنا ؟

ليليومفى : أوه .. نعم . ولكننى أستأنف السفر عبر بلدتكم. لقد انكسر شىء فى عربتى، وتعطلتْ فى القرية المجاورة لبلدتكم. لذلك حضرت هنا - على السمعة - بأن فى فندقكم عاملة تعمل هنا، غاية فى الجمال.

آرچـــى : عاملة غاية فى الجمال؟ هنا ؟ سيدى ، لا يوجد هنا شىء من ذلك.

ليليومفى : أوه .. يا لى من مُختل العقل. أقصد أن أقول .. إن لصاحب الفندق فتاة فى غاية الرقة والحسن تعمل هنا .

آرچـــــى : أنا هى يا سيدى (على حدة) هذا السيد النبيل له عقلُ حكيم .

ليليومفى : يا ملاكى العزيز. آه لو تدرين سبب سفرنا.

سالامفى : سيدى النبيل .. الإفطار .

ليليومفى : بالله كيف أستطيع أن أتذوق طعام الإفطار وأنا بحضرة هذا الملاك؟ إذن. أعطنى رحيقا وأمبروزيا مُقطرا بِصُوص اللحم المشوى المنقوع بالعطر.

آرچـــــى : أى نوع من الطعام تتحدث عنه يا سيدى ؟ لست أفهم.

ليليومفى : الرحيق - يا ملاكى الحبيب - يعنى بالفرنسية، كأسين من النبيذ. وأمبروزيا تعنى كميتين من اللحم المقلى، المشوى .. سيان، الأولى بالبطاطس والثانية بالثوم. والعطر .. هو أنت (ليلومفى وسالامفى يغنيان معاً)

لأننى لست كالآخرين

فأكلتى المفضلة هى المتبّلة بالثوم

إننى سآكل وأشرب هنا

فى هذه الحانة الصغيرة

فى حانة الحمل الوديع

ها ها ها

إننى سآكل وأشرب هنا

فى هذه الحانة

إننى سآكل وأشرب هنا
فى حانة الحمل الوديع
(فى أثناء الرقص والغناء يدورون فى مرح حول آرچى فى حلقات دائرية).

(المشهد الثامن)

يظهر چيورى فى المؤخرة – السابقون

آرچــــى : سيدى .. اسمى آرچى .

ليليومفى : ومعناه بالفرنسية .. العارض. يا عزيزتى إليزابيث ، اسمحى لى أن أقول لك، إننى قبل أن يقع بصرى عليك (يُمسك بيدها) كان قلبى ينبض بصوت عالٍ يُنبئنى بذلك.

چيــورى : (مقترباً) بماذا يأمر السيد؟

ليليومفى : (يلتفت إليه فى اضطراب) من ؟ أهذا أنت يا چيورى ؟ أنت أيها الدائن لى مُذ كُنا فى مدينة إجير؟

سالامفى : جرسون .

آرچــــى : چيورى، كأساً من النبيذ الفاخر للسيد النبيل العظيم .

چيــورى : (على حدة) هكذا !! حتى أنتِ أيضا ؟ توافقين السيد النبيل على فعاله؟

آرچــــى : وأنت أيضا تُعيد ذلك ؟ حسنٌ يا سيدى .

چيــورى : لكنها غضبت منى .

ليليومفى : چون ، أظن أن عربتى قد وصلت الآن. هيا بنا .

سالامفى : لن نستسلم لحظة واحدة. لقد فُتحت شهية الجميع. هيا بنا إلى الطعام.

ليليومفى : يا لسوء حظه !

سالامفى : من ؟

ليليومفى : چيورى. الذى أفلستُه في لعب الورق .

سالامفى : هكذا ؟ اسمع. أسنانى يصطك بعضها ببعض تطلب طعامًا . إذا أردت يا سيدى الـ....

چيورى : (الذى يضع نظارته على عينيه ويقف فى طريقهما ، فى حين يلف ليليومفى حواليه) هذا اللباس، وهذه السحنة، ليست غريبة علىّ. وهذا الفم، والعينان ..... مولاى ، ألا تنظر فى عينىّ جيداً ؟

ليليومفى : لا أعرف .. لا أعلم
وصلتُ تواً ، مادحًا
لا أعرف اللغة المجرية
يا حمامتى الوديعة
علّمينى المجرية .

چيورى : إن السيد – على ما أعتقد – عندما كان فى إجير، فإنه كان يُجيد المجرية ؟

ليليومفى : إجير ؟ چون . ما هذا الـ .. إجير ؟ إجير ؟

چيـــورى : لا يوجـد هنا أى فــأر * . ولكنى أقـول فى إجـيـر. نـعم يا سيدى. إننا يعرف كلٌ منا الآخر جيداً. السيد ليليومفى .

ليليـومـفى : (على حـدة) آها. لقـد ضـعت وانكشف أمـرى. من تقـول ؟ أنا ليليوم ؟ لا أظن ذلك. بالتـأكـيد أنت تُخطئ يا سيدى. قد أكون شبيهًا له. والأمر لا يعدو أن نكون شبيـهين فقط. هل تعرف دراما "الفارس ذو الوجهين"؟

چيـــورى : على أية حال، فالسيد له وجه واحد. يتناول به الغداء يوميا عندنا، ويتعشى كذلك به فى إجير.

ليليـومـفى : إجير إجير. آه لقد تذكرت الآن. فـهمت فـهمت. لا شك أنك تقـصـد هذا المـمـثل الذى اشـتكى لى مـرة من أنـهم كـانوا يُقـدمـون إليـه النـبـيـذ المجـرى مـاركـة چورچ بدلا من الشمبانيا الفرنسية. أعتقد أنك تظنني هو ؟ أليس كذلك؟

چيـــورى : لا .. ليس كـذلك. ولكننى أنـا چورچ الذى اسـتـدان منه السيد ليليومفى سبعة عشر فورنت وتسعة عشر بنسا. ولا يزال عليـه هـذا الدين، لم يُسـدده بعـد. أنـا نفـسـى هذا الشـخص الذى وعده ليليومفى بسداد الدين عندما يصل إلى دابراتسن **، ولكنه زاغ ولم يُرسل شيئًا.

ليليـومـفى : لم يُرسل إليه شيئا ؟

---

* إجير EGER اسم مدينة فى المجر. ولفظة EGÉR معناها فأر بالمجرية. والمؤلف هنا يلعب على اللفظ بالنكتة. وهو ما لا نستطيع إيجاد مرادف له فى اللغة العربية احتراما لأمانة الترجمة. فآثرنا شرحها، ليمكن للقارئ استيعاب اللعب باللفظ كما أورده المؤلف الدرامى.

** دابرتسن DEBRECEN : اسم مدينة مجرية كبيرة .

چيـــورى : نعم.

ليليـومفى : ومتى حضرتَ من إجير؟

چيـــورى : منذ أسبوعين .

ليليـومفى : آه. هذا شىء آخر. لكن، ألا تعرف يا سيدى أن ليليومفى قد أرسل – أمامى أنا شخصيًا – هذا المبلغ منذ أسبوع واحد ؟ كيف لم تتسلمه حتى الآن ؟ يا للقدر القاسى الذى أوْقعك فى هذا التفكير؟

چيـــورى : لكن الآن ، بعد أن تقابلنا ؟

ليليـومفى : (فى صوت طبيعى) عزيزى چيوريم ، اترك هذا الموضوع. أرجوك. لا وقت عندى للترهات (يشير إلى الحزمة التى معه) ليس لدىَّ شىء. هناك ملابسى. ضع فيها بعض النقود، والباقى تُرسله إلىَّ بعد رحيلى.

چيـــورى : أنا شاب طيب حقيقة، لكنى لا أستطيع أن أدفع نقوداً، إلى الذى لم يدفع الدين الذى عليه .

ليليـومفى : آه يا عزيزى چيورى ، إن سوء الحظ يلازمنى ويتبعنى فى كل مكان. والآن، أقرضنى حتى موعد الإفطار فقط مبلغاً صغيراً بنسبة مئوية، وإلا متُ جوعًا. أقرضنى قبل أن أموت من أجل چولييت.

چيـــورى : چولييت ؟

ليليـومفى : أجل. سألعب دور روميو هذا المساء على المسرح .

چيـــورى : ضيف شرف ؟

ليليـومـفى : سـوف ترى. سيكون إيراد الشبـاك مـحتـرمًا هذه الليلة. فقط، أنا فى حاجة إلى كثير من المال.

چيـــورى : التى تكفى لاحتياجاتك اليومية؟

ليليـومـفى : لا ، إلى أكثر من ذلك. أكثر بكثير. لا بد لى أن أهرب مع أحد الملائكة هذا المساء. أجمل وأعذب چولييت فى هذا العالم. وأنا الآن صفر اليدين، على الحديدة. ولهذا أُمثل ضيف شرف مع فرق كثيرة، وفى كل مكان، حتى نستطيع أن نحـصل على المال اللازم، ونهـرب مـعًـا. ونطيـر إلى ڤارود، من أجل ماريشكا .

چيـــورى : أهى التى تدعوها ماريشكا ؟

ليليـومـفى : إنها هى بعينها .

چيـــورى : وهل تقيم فى ڤارود ؟

ليليـومـفى : هى فى الطريق الآن إلى هناك .

چيـــورى : تُهرّبها ؟ (يتنهد على حبيبته)

ليليـومـفى : چيورى، ما بك؟ إنك تتنهد أنت أيضًا. أعاشق أنت أيضًا ؟

چيـــورى : لقد حضرتُ من إجير
وحللت هنا فى المساء
رأيت آرجيكا
فعملتُ جرسونًا .

ليليومفى : أتود أن تهرب معها ؟

چيــورى : بالطبع، إذا استطعت ذلك .

ليليومفى : إذن ، اسمع يا صديقى. سأكون فى خدمتك. أستطيع أن أهْرب لك بها مع حبيبتى.

چيــورى : أنا الذى سأهرب بها .

ليليومفى : حسنٌ. لكن حبيبتى تريد الهروب هى أيضاً، لكنها لا تقوى عليه .

چيــورى : إذن، فالحب بلا أمل. أتُحبك ؟

ليليومفى : نعم. وحبيبتك ألا تريد الهرب. ومن ذا صاحب القلب المتحجر الذى يقف فى طريقكما ؟

چيــورى : إنه هنا فى هذا الفندق.

ليليومفى : أصاحب الفندق .. هو والد فتاتك ؟

چيــورى : ولكن كيف عرفت ؟

ليليومفى : يا صديقى. وهل هنا فى الفندق غير هذه الفتاة ؟

چيــورى : حقًا. ليست هناك سوى فتاة واحدة. لكنها سوف تُخطب إلى الشاب سوارتز من بشت PEST . كان جرسونا عند دومايرن فى ڤيينا، وابن سوارتز الواسع الثراء.

ليليومفى : صاحب فندق "التنين الذهبى"؟

چيــورى : أتعرفه هو أيضاً ؟

ليليومفى : من الذى لا يعرف هذا العجوز المرابى؟

سالامفى : الذى يُقرض النقود بفائدة خمسة فى المائة. نشكرك . لا نريد من على شاكلته .

ليليومفى : الدودة .. مصاص الدماء .

چيورى : إذن، فقد حضر سوارتز ليأخذ الفتاة ؟ سأجن .

ليليومفى : اسمع يا بنى. يجب عمل شيء .

سالامفى : بل يجب أولا، تناول شيء من الطعام .

ليليومفى : چيورى ، عليك أن تحضر اللحم المقلى أولا. اسمع ، هل يعرف سيدك صاحب الفندق الشاب سوارتز؟

چيورى : أظن أنه لا يعرفه .

ليليومفى : هايل ، أحضِرْ إذن كأسين من النبيذ .

سالامفى : أربعًا من فضلك .

ليليومفى : أو أقول لك .. شمبانيا إن أحسنت. والآن علينا أن نكشف الشاب سوارتز، ونخلعه من قلب الفتاة وقلب أبيها ، ثم نساعدك على الفوز بها. ماذا يُدعى صاحب الفندق؟

چيورى : كانيوى .

ليليومفى : كانيوى. هذا حسنٌ جداً.

(المشهد التاسع)

أرچى تحضر وهى تحمل طبقين من اللحم - السابقون

ليليومفى : (فى غير أدب وفى وقاحة مُحقّراً) هذا القروى القذر سيكون نسيبى أنا ؟ وهل هذه هى الفتاة التى ستكون زوجة لى وشريكة حياتى؟ يا للمهزلة !

أرچـــى : أنا سأكون زوجته . زوجة هذا النبيل .

ليليومفى : نبيل ؟ قد يكون ذلك. لكن .. أأعجبك النبيل يا صغيرتى؟ هه؟ هذا جميل. أنت مخلوقة خائنة.

أرچـــى : أنا مخلوقة .... ها ها ها .

ليليومفى : أردت فقط أن أضع قلبك تحت الاختبار. تنكرت حتى أستطيع أن أكشف كل شىء. أقول لك أنك جميلة رائعة. ومع هذا فيجب أن تخجلى من نفسك، لأنك سمحت لى بأن أُمسك يدك.

چيـــورى : ماذا ؟ يدها ؟

أرچـــى : ليس هذا حقيقة .

ليليومفى : من أنت ؟ وأنت من ؟ أسامعة ؟ يجب أن تعرفى أنك فتاة مذبذبة ضعيفة . اسمعى ، إننى لست نبيلا ؛ ولكنى سوارتز نفسه الذى من بشت PEST .

أرچـــى : سوارتز ؟

ليليومفى : نعم سوارتز . أنا هو بكل تأكيد. أرسلنى أبى إلى هنا

لكى أقترن بك. ولقد حضرت متنكرًا. لكنك كشفت نفسك أمامى، لأن النبيل (ضاحكًا) استطاع أن يجذبك نحوه، فانحرفت وسقطت.

أرچـــــى : مستحيل أن أفعل ذلك. هذا غير صحيح.

ليليومفى : كان يجب عليك ألا تُظهرى حبك لأحد غيرى. ولكنك فضلاً عن ذلك، تعشقين الجرسون أيضًا.

أرچـــــى : (مترددة) هذا .... هذا صحيح.

ليليومفى : إذن صحيح ؟ حمدًا لله أن فكرة النبيل قد مهّدت كل الطريق لاكتشاف الحقيقة. إذن، فأنت تعترفين بحبك للجرسون چورچ ؟

أرچـــــى : إذا لم يُرقك حديثى فافعل ما تشاء. إذا أردت أن تعرف الحقيقة التى نطقْتُها بلسانى، نعم.

ليليومفى : وأنت أيتها الساذجة، هل حسبت أنك جميلة حقا؟ هه! أأنت جميلة؟ عينان صغيرتان، وفم واسع كبير، أنف معوّج، جبهة ضيقة. أما عن قوامك، فأنت تُشبهين المدخنة.

أرچـــــى : أنا مدخنة ؟ چيورى، كيف تصبر على سماع ذلك؟

ليليومفى : أهذا هو فارسُك ؟ أهذا هو ؟

چيـــورى : سيدى. ما أنت إلا جرسون .. مثلى تمامًا.

ليليومفى : أنت وحدك الجرسون. أما أنا فشىء آخر، KELLNER

(كِلْنَرْ) ، وفى هذا فرق شاسع. تمامًا كالفرق بين المغَص والإسهال (لنفسه) وأنا الذى يرسلنى أبى من أجل إوزّة مثلك ؟

آرچـى : أنا إوزة ؟ أنا ؟ لا أستطيع الصبر أكثر من ذلك . سوف يحضر أبى ويعطيك ما فيه الكفاية .. أنا ؟ أنا إوزة ؟

(المشهد العاشر)

كانيوى – السابقون

(يحضر كانيوى حاملا بعض الدجاج)

كـانيـوى : أوه ! ما هذا ؟ أية ضجة هذه ؟ ابنتى آرچى .. لماذا تبكين ؟ خُذى ، أمسكى بهذه الكتاكيت.

آرچـى : ها أنت ذا حضرت يا أبى. أبى . لقد قال لى هذا الرجل إننى إوزّة.

كـانيـوى : ومن هذا ؟

آرچـى : هذا ؟ هذا سوارتز .

كـانيـوى : الشاب سوارتز المحبوب ؟ حمداً لله على سلامتك يا ابن أخى وعزيزى.... يا سلام. صورة طبق الأصل من والدك الحبيب (يحاول أن يحتضنه).

ليليومفى : (يشد نفسه في اعتداد ووقار) ماذا تصنع ؟ ماذا تريد .

كـانيـوى : ألا تعرفنى ؟ أنا عمك كانيوى يا حبيبى الأسمر .

ليليومفى : نعم ؟ حبيبى الأسمر ؟ ماذا تريد بالضبط ؟

كانيوى : ماذا أريد ؟ أريد أن أحتضنك، أن أُقبلّك، أنت ، يا ولدى العفريت.

ليليومفى : تُقبلنى أنا ؟ لماذا ؟

كانيوى : أجل ، وبمنتهى السرعة. أرچى .. چيورى. فلتُعدا الإفطار حالا للسيد الأسمر. يجب على ضيفى أن يتعود مثل هذا الإفطار اللذيذ .

ليليومفى : أى نوع من الإفطار هذا ؟ اسمع. أتستطيع أن تُحضر لى كاڤيار وشمبانيا ولحم المحار؟ هذا هو إفطارى الذى تعودت تناوله .

كانيوى : لا أتعامل مع هذه الأصناف. أستطيع أن أقدّم لك لبنًا، زبدة ، قهوة، محمرّات .

ليليومفى : كلها طلبات ريفية حقًا .

كانيوى : ماذا ؟ لكن يا ولدى ، ما طلبتَه قد يضر بمعدتك .

ليليومفى : الثراء. أين الثراء ؟ أبى ذكر لى أن لديك مالاً كثيراً. على كل حال ، إذا كان ذلك صحيحًا، فأنا أستطيع أن أتزوج ابنتك ، مع كونها قبيحة .

كانيوى : قبيحة ؟ أأكلت عش الغراب يا عزيزى الصغير؟

ليليومفى : سأتزوجها، فقط .. لأننى خسرت كثيراً فى لعب الورق. ليكن . هيه! كم من المال ستدفع إلىَّ مع ابنتك ؟

كـانيـوى : لا أفهم أى مال تعنى ؟

ليليومفى : باختصار. هل لديك خمسون ألفًا أو ستون ألفًا ؟

كـانيـوى : ليس عندى الآن تفسيرات. المهم ستحصل على ما تريد .

ليليومفى : أوه. لست أقصد ذلك يا عزيزى السيد كانيوى .

كـانيـوى يا عزيزى . إن اسمى هو كانيوى چيجموند .

ليليومفى : إذن فأنت السيد كانيو ؟

كـانيـوى : (يتهجى له الاسم) كا .. نيو ... زائد ى ، كانيوى .

ليليومفى : حسنٌ، كانيو زائد ى. ثم . هذا البيت ؟ أهو مِلك لك ، أم تسكن فيه بالإيجار ؟

كـانيـوى : أوه.. ماذا تقصد يا سيدى ؟ كاد صبرى ينفد حتى وصل إلى الحلقوم.

ليليومفى : ألن تُعطى لى شيئًا معه ؟

كـانيـوى : الشوار. جهاز العروسة ولا شىء غير ذلك ... و ... عندما أموت ...

ليليومفى : إن شاء الله، متى سيكون ذلك على وجه التقريب ؟

كـانيـوى : لا . إن هذا كثير . هل قال لك أبوك أن تتعمد الإساءة إلينا إلى هذا الحد ؟ أم ما الحكاية؟

ليليومفى : آه، وأضيف أيضًا للحقيقة . إن لدىّ فى ڤيينا ثلاثًا، وفى بشت سبعًا من العشيقات الحسناوات .. هكذا وإلا فلا . ولا يصح لزوجتى طبعًا أن تُزعجنى لذلك، أو تُسبب لى أية متاعب .

آرچـــــى : ألا يزال أبى يُطيق مثل هذا الإنسان فى بيته ؟

كـانيـوى : والآن كفى . لا أطيق أكثر من ذلك . ليسمح لى السيد سوارتز أن أقول له إن مالى ليس لعبة فى يدك. ولا فى أيدى عشيقاتك. أفاهم يا ولد ، أيها الحيوان الوغد؟

ليليومفى : هذه إهانة لا أقبلها . إننى .. أدعوك إلى المبارزة.

كـانيـوى : ولكنك لن تبارزنى فى هذا المكان . أُغرب عن وجهى. وبلّغ أباك العزيز - الذى احترمته مع الأسف احترامًا بالغًا - أنه كان يجب عليه ألا يتزوج أمك ، لو كانت النتيجة، هى إنجاب ولد على هذه الصورة التى أنت عليها.

آرچـــــى : رائع يا والدى العزيز. استمر استمر. فكل كلمة منك تساوى ذهبًا .

ليليومفى : كان يجب ألا أُرسل عربتى لتعود .

كـانيـوى : لا تحزن يا بنى. سنساعدك على الرحيل، حتى لا تطأ قدماك هذه الناحية مرة أخرى. والآن مع السلامة. هذا هو الباب . يسع ألفًا للخروج.

ليليومفى : (يشد على قبعته) إذن ، فهذا فندق. حسنٌ يا صاحب الفندق. إننى نزيل. جهّز إحدى الحجرات بسرعة ، فقد قررت البقاء هنا.

كـانيـوى : فى مبنى واحد، تحت سقف واحد. لا يمكن ذلك .

ليليومفى : سأدفع . سأدفع كل المطلوب .

كـانيـوى : چيورى. جهّز حجرة لهذا السيد .

ليليـومـفى : لا داعى لعمل الاحتفالات أو الرسميات، فأنا لا أحب ذلك.

كـانيـوى : أوْصل السيد إلى حجرته .

چيــورى : تفضل واتبعنى .

كـانيـوى : افتح له إحدى الحجرات .

ليليـومـفى : يجب أن تعجبنى أولا .

كـانيـوى : سيدى ، إذا لم تغرُب عن وجهى حالا ...

ليليـومـفى : (الذى يجلس إلى إحدى الموائد) أعطنى كأسًا من النبيذ الأحمر .

سـالامـفى : وأنا أيضًا ، أعطنى كأسين من الأبيض .

كـانيـوى : اذهب إلى الجـحـيم. أرچى ، اسـمـعى. لا تُعـيـريه أى اهتمام، ولا حتى بنظرة . سوف ينتهى كل شىء. سأكتب إلى والدك بكل ما حدث .

أرچــــى : لقد أخبرتك بذلك يا أبى. لا يوجد غير چيورى الحبيب المخلص.

كـانيـوى : اخـرسى أنت أيضًـا. لا چيـورى ولا سـوارتز . فـاهمـة ؟ اغربى عن وجهى.

(المشهد الحادى عشر)

أدولف – السابقون

أدولف : (فى يده حقيبة سفر صغيرة) صباح الخير، أرجو المعذرة. هل تُخبرنى من فضلك.. هل هذا فندق السيد كانيوى ؟

كانيوى : نعم ، هو بعينه .

أدولف : ها .. أخيراً. أين أستطيع أن أقابل السيد كانيوى ؟

كانيوى : أنا بعينه يا سيدى. بماذا تأمر ؟

أدولف : إننى محظوظ جداً . أولا، والدى يهديك ألف تحية، واسمح لى أن أقبلك بالأحضان نيابة عنه (يشرع فى احتضانه)

كانيوى : على مهلك ، على مهلك . من السيد ؟

أدولف : ألا تستطيع أن تُحزِّر ؟ حزِّر فزِّرْ. وأين العزيزة آرچيكا ؟

كانيوى : آرچيكا هى الواقفة هنا. ولكن ما شأنك أنت بها ؟

أدولف : ما شأنى بها ؟ ... جميل. لقد صدق أبى حقًا فى قوله. عزيزتى آرچيكا. ألم يهمس إليك قلبك الصغير .. من أكون ؟ أوه ! كيف يمكن أن يكون ذلك؟ ألم تزد نبضاته على النبض العادى ؟ بسرعة مفاجئة ؟

آرچى : لا يا سيدى. بالتأكيد لا .

أدولف : كان يجب على نبضاته أن تزيد بسرعة، بل كان يجب على هذا القلب أن يعدو عدواً ويرمح رمحاً.

كانيوى : (مستغربًا) هل لى أن أتشرف بمعرفة السيد ؟

أدولـــــف : أرجوك، انتظر قليلا. (يخلع البالطو) . لقد حضـرتُ إلى هنا على حصـان ومن قبلها ارتعشت من القطار السريع
وعبرت الشدائد
والآن ، أخاف أن أفقد الصفاء
معبودتى لا تعرفنى
ولا ترد تحيتى
يجب علىّ أن أساعدها
حتى ألبس لباس عُرسى الأنيق
ما أرق مزاجى فى الملبس
كما لو كنت بالحُلة العسكرية
اتركونى ألبس ملابس السهرة الأنيقة
أوه معذرة .. وكذلك قفاز اليد
(فى نثر) ولكنى حتى هذه اللحظة، سأبقى متنكراً

كـانيـوى : فى الحقيقة يا سيدى، حتى لو غيّرت جلدك فلن نستطيع أن نعرف من أنت؟

أدولـــــف : إذن .. افتح ذراعيك واحتضننى يا عمى العزيز . فـأنا الشاب سوارتز.

الجـمـيع : (فى دهشة بالغة) سوارتز ؟

ليليومفى : إذن فأنا داخل اللعبة أيضاً .

كـانيـوى : (يروغ ببصره هنا وهناك) من ؟ أنت سوارتز أيها السيد ؟

سـوارتـز : بكل تأكيد . أنا هو يا سيدى. ومن أكون غيره ؟

ليليومفى : (يحاول أن يحتضنه) أوه. تحياتى إليك أيها الزميل العزيز .. أهلا يا صديقى الحميم .

أدولـف : (مدهوشًا) أى زميل ؟ وأى صديق حميم ؟

ليليومفى : ما هذا ؟ ما الذى أصابك مرة أخرى حتى تضع نفسك فى مكانى ؟ وتُمثل شخصيتى ؟ هل تُعيد الجرة القديمة بخدعة حقودة من بين خُدَعك ؟ أو هى كوميديا مرة ثانية ؟

أدولـف : اسمحوا لى .. من هذا السيد ؟ أتعرفنى ؟ تكلم .

ليليومفى : كيف لا أعرفك ؟ وأنت الممثل الشهير ليليومفى، الذى احتسيتُ معه الشمبانيا ليلة الأمس ؟ قل لى ، أين تركت رفيقك ؟ هذا المعتوه سالامفى.

سالامفى : (يدخل مشتركًا فى الحديث) أنا هنا يا سيد سوارتز .

أدولـف : إه .. ومن هذا السيد ؟

سالامفى : (على حدة) أوه معذرة يا سيدى المهم (بصوت عالٍ) أظنك قد اصطدت ذكرًا. والآن ها أنذا قد أفصحتُ عن كل خططك ومخططاتك.

أدولـف : لكن ما هذا ؟

ليليومفى : يا سلام ! أنت تستطيع أن تلعب دورك الزائف بكل إقناع. أتعرف من هذا يا صاحب الفندق؟ إنه الممثل الشهير .

لقد أردنا أن نقوم ببروڤة مسرحية يقوم فيها بدور الخطيب.

كـانيـوى : هذا السيد . لن يكون الخطيب أبدًا . أفاهم ؟

ليليومفى : أرجو أن تعتبر ما فات بروڤة لقلبه الصغير. إنه ممثل جيد حقًا. لقد انتهينا أمس من إعداد الخطة، بأن يُمثل هو دور الشاب سوارتز، وأن يظهر هنا قبلى. يصل قبلى. فإذا مال قلب ابنتك أرچيكا الحبيبة إليه، فإننى لن أتزوجها. هذا ما اتفقنا عليه بالأمس. أليس كذلك ؟ لكن اليوم خطرت لى فكرة أخرى ، وهى أن أحضر أنا بنفسى فى ملابس نبيل. والحمد لله لقد عرفتُ كل شىء. فها هى أرچيكا تحب الجرسون الذى يعمل هنا.

كـانيـوى : ابنتى لا تحب جرسونات .

ليليومفى : على العكس . إنها تحبه .

أدولـــف : أأجرؤ على السؤال ؟ من هذا السيد إذن ؟

ليليومفى : ألا تعرف حقًا ؟ أنسيت كل شىء ؟ لا يجب أن تقول ذلك. أنا الشاب سوارتز .

أدولـــف : يا إله السموات. ألأنك أسمر بعض الشىء؟ حقيقة أنت شاب. ولكننى أنا سوارتز .

ليليومفى : أوه، مؤكد أنك تمزح. فنحن نعرف أنك ليليومفى. أنت هو هذا الممثل الشهير. لا تُنكر.

أدولـــف : (مدهوشاً) أنا .. ليليومفى ؟

ليليومفى : أنت ليليومفى .

أدولـــف : أنت مخادع أيها السيد .

ليليومفى : وأنا بدورى أؤكد لك أنك أنت المخادع. (يُمسك أدولف من يده ويخاطبه بصوت هامس) لقد قُلت أمس فى إجير إنك مدين لأحد الجرسونات بسبعة عشر فورنت وتسعة عشر بنساً. احترس ، فالجرسون هنا. چورچ الجرسون هنا فى هذا المكان .

چيـــورى : (يشير إليه) آه آه. هذا إذن هو ليليومفى، وفى هذا المكان. أستطيع أن أتعرف إليه. سيدى ، السبعة عشر فورنت والتسعة عشر بنساً. هل ستدفع أو لا؟

أدولـــف : أنا ؟ أستدين منك أنت ؟ ومن يكون هذا أيضاً ؟

چيـــورى : انظروا كيف يلعب ويُمثل علينا ؟ أنت .. ألم تشرب الشمبانيا أمس ؟ أمس عندنا؟ هناك فى إجير ؟ لقد أبلغتُ صاحب الفندق بما عليك من نقود. أليس كذلك يا معلمى ؟ لقد اشتكيته إليك .

كـانيـوى : نعم. لقد اشتكيت. إذن.. فهذا هو اللفّاف النطاط ؟

الجـمـيع : هذا هو .. ليليومفى .

ليليومفى : ألا تخجل من نفسك أيها السيد؟ أهكذا توقع الضرر بهذا الجرسون المسكين؟ الآن عليك الدفع - وفى الحال - كل

ما أنت مدين به. هذا إذا كنت رجلاً شريفًا .

أدولـــف : أأكون فى سراى المجانين ؟ أم أين أنا ؟

ليليومفى : وأنت (يدفعه نحو سالامفى ليكون إلى جانبه ملتصقًا به) .. أيها النطاط . أتستطيع إنكار أن هذا رفيقك الأعظم ليليومفى ؟

سالامفى : معذرة. إنى مضطر أن أعترف بالحقيقة الدامغة (يتجه نحو أدولف) سيدى الأعظم ، يجب أن نختم هذه الكوميديا. لقد أرهقنا أنفسنا بلا جدوى. سقطنا على غرة. الجميع هنا يعرفون حقيقة الكوميديا .

أدولـــف : إما أن السادة مجانين ، وإما أنهم سكارى .

كـانيـوى : أى نوع من الكوميديا يقصد السيد ؟

ليليومفى : ألا تلاحظ ذلك على سحنته؟ انظر فقط إلى هنا وحملق فى الوجه. تريكو. رحيق وأدوات ماكياج. قفاز. باروكة. أوه يا زميلى العزيز. ليس الهزار هكذا ؟ أنا شخصيًا لا أريد الفتاة بعد كل ما حدث، لأنها (يضغط على حروف الجملة القادمة) تحب الجرسون.

أدولـــف : هذا كذب. السيد نصاب. لا أستطيع أن أصدق شيئًا من هذا .

ليليومفى : يكفى ما فعلتَه .

أدولـــف : أنا ؟ كفى كفى. هذا كثير .

سالامفى : لنذهب يا سيدى الأعظم ؛ لأنهم سوف يقذفون بنا خارجًا بكل تأكيد.

أدولف : لقد نفد صبرى. اسمعوا ، أيها السادة .. كلكم سكارى ، أو مجانين .

كانيوى : ماذا أسمع ؟ أأنا سكران ؟ أنا مجنونًا ؟

أدولف : لقد أردتم أن تصنعوا منى مجنونا.

چيورى : أتعرف.. لماذا لا تريد أن تكشف عن نفسك ؟ حتى لا تدفع ما عليك من ديون؟ لكن هيهات. السبعة عشر فورنت والتسعة عشر بنسًا . الدفع يالحبس .

آرچى : استمر يا والدى العزيز. اقذف به خارجًا. ثم اقذف بعده بالسيد سوارتز الحقيقى (تخرج)

كانيوى : سأخرج حتى لا أطالع ذلك الوجه .... (يخرج)

چيورى : أوه .. كيف أشكرك على السعادة التى غمرتنى بها ؟

ليليومفى : صبرا يا بنى ولا تتعجل الأمور. فالمستقبل فى مصلحتك أيضا. رأسى ملىء بالخطط، لكن معدتى خاوية (يجلس إلى المائدة). ولكن لنستمر.

چيورى : فى الخطط ؟

ليليومفى : لا .. فى الإفطار .

سيلڤائى : (صوت عربة من الخارج ثم صوت سيلڤائى) يا صاحب الفندق .

ليليومفى : (قافزًا) هذا هو .. هذا هو .. هذا هو .. عيناه زائغتان ..

ليرحمنى الله. الأفضل أن أختفى من هنا فى الحال (يحاول الجرى هنا وهناك).

ماريشكا : (يعلو صوتها من الخارج) يا صاحب الفندق .

ليليومفى : هذه هى .. هذه هى ماريشكايى . من الأفضل أن أنتظرهما هنا.

(يلبس باروكة شقراء مع مصاحبة للموسيقى)

چيورى : ماذا أرى ؟ وما معنى هذا التخفىّ ؟

ليليومفى : (يُجلس چيورى فى مكانه، ويتقمص هو شخصية الجرسون)

اجلس أرجوك فى مكانى

فأنا هنا الجرسون

يا سيدى سوارتز .. بماذا تأمر ؟

فأنا فى خدمتك فى كل ما تطلب

عندنا حساء بأذن صديق

ورأس عجل. اطلب ما تُحب

ما يسر العين ويُطعم الفم

المشويات طازجة، وكذلك الرأس

واللحم البقرى على طريقة الفريكاندو

يوجد عندنا هندى أحمر

ويوجد محار، وعصيدة ذرة

وهى المسماة .. الأرز الماريدياني.

(المشهد الثانى عشر)

ماريشكا – سيلڤائى – السابقون

سيلڤائى : (يدخل) هيه ! هل أنت الجارسون ؟

ليليومفى : بالضبط.. هو أنا يا سيدى، أنا الجرسون (مؤكداً). والآنسة الصغيرة بماذا تأمر؟

سيلڤائى : ألديكم حجرة إكسترا ؟ ممتازة ؟

ليليومفى : أيطلب السيد حجرة إكسترا ؟

سيلڤائى : لتكن حجرتين، واحدة بجانب الأخرى.

ليليومفى : (يتجه ناحية چيورى) المفاتيح من فضلك.

سيلڤائى : بسرعة أرجوك .

(يظهر سائق العربة يطالب بالأجر. يخرج سيلڤائى مع السائق إلى الخارج)

ماريشكا : (فى تردد)

أين أنا من مدينة ڤارود المحبوبة ؟

إن هى إلا محطة واحدة ونصل .

ليليومفى : (نحو چيورى)

لم تبعد عنك مدينة ڤارود المحبوبة

إن هى إلا محطة واحدة ونصل .

مـاريشـكا   (باللهجة السابقة نفسها)

إذا لم يهرب بى من هنا .

فلا سبيل إلى الخلاص .

چيـــورى :   (بثقة نحو ليليومفى)

إذا هربتَ بها من هنا

فستكون قريبًا من الخلاص .

ليليـومـفى :   أسْرع يا چيورى إلى الحجرة. لا نريد تأخيرًا، ولا دقيقة واحدة.

چيـــورى :   أرجو أن تبقى هنا مع ماريشكا هُنيهة من الوقت. (يخرج)

ليليـومـفى :   (يخلع الباروكة عن رأسه، وينظر إلى ماريشكا ضاحكًا)

أين أنا من مدينة ڤارود المحبوبة ؟

إن هى إلا محطة واحدة ونصل .

مـاريشـكا :   (تتعرف إليه) ليليومفى ؟

ليليـومـفى :   اليوم سنرحل حالا من هنا

فالخلاص قريب

لقد حضرتْ وردتى ورفيقتى

التى قطعتْ ثلاثين من الحدود

التى اجتازت البوص والدم والطين

لا توجد فتاة مثلها، فى العالم أجمع .

مـاريشـكا :   الغابة تكون جميلة، عندما تكون خضراء

وعندما تُشعرُ فيها الحمامة المتوحشة، والحمامة المتوحشة
تماماً كالفتاة حرة فى قلبها على الفتى الولهان.

ليليومفى
وماريشكا (يغنيان معاً)
سعيدة هذه اللحظة
التي رأى فيها كلُ منا الآخر
وسعيدة هذه الساعة
التى أُفكر فيها فيك.
(يجلسان على الأريكة)
إننى إذا عشت معك
فسنكون سعداء حتى الموت (قبلة)

سيلڤائى : (يحضر عائداً من الخارج، تقفز ماريشكا حين تراه).

ماريشكا : عمى العزيز .. لكنى أُحبه .
(يحتقن الدم فى وجه سيلڤائى)

سيلڤائى : أتعشم أن تكونى قد أخْرجتِ من دماغك هذا المتسكع ليليومفى .

ليليومفى : ليليومفى (حين يسمع ذِكر اسمه يُعيد وضع الباروكة على رأسه) نعم ؟

سيلڤائى : (ينظر ناحيته فى دهشة).

ليليومفى : (ينحنى انحناءة شديدة مبالغاً، ويعيد لهجة الجرسون) سيدى .. إلى اللقاء. مع قبلاتى.

(ستار)

الفصل الثالث

المنظر في تلاجد.

المسرح مُقسّم إلى قسمين : حجرة استقبال الضيوف عند سيلقائي، وحجرة مجاورة. في وسط خشبة المسرح جدار يفصل بين الحجرتين. وفي خلفية كل حجرة باب.

(المشهد الأول)

ليليومفي – چيوري

ليليومفي : هذا الباب يُوصّل إلى الصالة .. وهذا ... (يفتح باب الحجرة المجاورة) .

چيوري : إنه يقود إلى الحجرة الجانبية .

ليليومفي : (يتجه ناحية باب الحجرة الداخلي في مؤخرة المسرح) وهذا الباب الذي هناك ؟

چيوري : يُوصّل إلى الطرقة .

ليليومفي : هناك طريقان للخروج. هيه. وهذا الباب أين مفتاحه ؟

چيوري : المفتاح الأول في تابلوه المفاتيح .

ليليومفي : هل هناك مفتاح آخر ؟

چيوري : لدينا هنا لكل باب مفتاحان. نستعمل الثاني عند تنظيف الحجرات.

ليليومفي : عظيم. لقد فهمتُ الآن. اسمع يا فتى. إليَّ بالمفتاح الآخر.

چيـــورى : (يعطيه المفتاح الثانى) ها هو ذا .. ولكن محبوبتى ....

ليليـومـفى : سينتهى موضوعك أنت أيضًا. خذ حذرك ، فهم قادمون. اختفِ الآن. عليك أن تُحضر الطعام إلى هنا. ولا تحاول أن تظهر فى هذا المكان. بقية الموضوعات سوف نبحثها معًا (يدفعه إلى الحجرة المجاورة).

(المشـهـد الثـانـى)

ماريشكا وسيلڤائى يحضران – السابقون

سـيلـڤـائى : (مناديًا) جرسون .

ليليـومـفى : (وقد غيّر من صوته فى تأتأة ، وبلكنة مختلفة) سيدى، بماذا تأمر ؟

سـيلـڤـائى : ارفع القـبـعـة من على رأسك. مـاريشكايى، أهذه هى حجرتنا ؟ لقد طلبتُ إعداد حجرتين .

ليليـومـفى : هذه هى حجرة السيد. وهذه للآنسة.

سـيلـڤـائى : حسنٌ. هل الغداء جاهز ؟

ليليـومـفى : جاهز يا سيدى. (يبدأ فى إعداد مفرش على المائدة). قطع السيد مسافة طويلة فى السفر. لقد أخبرنى سائق العربة بذلك. قال إن السيد فى طريقه إلى كولوچڤار. أوه. إن كولوچڤار هى مدينتى المحبوبة أنا أيضًا. كم وددت الإقامة فيها مع فتاة عذبة، تكون سنها كسن الآنسة

الصغيرة تماماً. وتكون شقراء الشعر، مثل الآنسة تماماً.
أما قوامها .. .... آه ...

ماريشكا : (على حدة) اللئيم.

سيلفائى : وأما اسمها العذب ... فهو .... ماريشكا .

ماريشكا : غريب. إن اسمى هو ماريشكا أيضاً.

ليليومفى : ماريشكا ؟ إذن .. فأنت تعرفينها بالتأكيد يا آنستى . من المؤكد تعرفينها.

ماريشكا : هه ؟ أوه . أستطيع أن أتذكرها الآن. هى فتاة تحيك الملابس. خياطة. ألست هى؟ نعم نعم. لقد حضرتْ إلينا كثيراً. إننى أعرفها جيداً .

سيلفائى : الحساء يا فتى. اسمع. أتعرف ما ضربة الملاكمة ؟ هى شيء من الجرأة أحتفظ به لنفسى .

ليليومفى : فاهم. (لوحده) مهما يكن من أمر، فلا بد من الهرب بالفتاة هذه الليلة. (يخرج)

سيلفائى : بماذا تسفسطين مع هذا الجرسون الخايب؟

ماريشكا : لكنه هو الذى سأل. وإذا سأل، فاللياقة تقتضينى أن أرد عليه.

(المشـهد الثالـث)

ليليومفى يُحضر الحساء – السابقون

ليليـومـفى : الحساء .

سـيلقـائى : اجلسى يا عزيزتى ماريشكا . (يجلسان).

ليليـومـفى : والآن يا عـروسـتى الحلوة. ألا أسـتطيع أن أتحـدث عن نفسى. إلى حبيبتى ماريشكايى؟

مـاريشكا : أنت هكذا، تتحدث بدون استراحة .

ليليـومـفى : إذن، أما زلت تحبين حتى الآن ؟

مـاريشكا : بما لا يمكن تصوّرُه .

سـيلقـائى : (وقد نفد صبره) اللحم، وأحضر الفلفل أيضاً .

ليليـومـفى : سأضع الفلفل بالتأكيد، بالقرب من أنفك (يخرج) .

سـيلقـائى : وأنت أيضًـا .. كيف تقولين إنه لا يمكن تصـوّره ؟ طبـعًا تصوّرت أنك تقولين ذلك لليليومفى.

مـاريشكا : عمّـاه. كفى وعْظا . ألا أسـتطيع حـتى أن أتنفس ؟ أنا لم أتعود هذا النوع من العقاب.

سـيلقـائى : الآن تصـيـحين (تبكى) أوه .. لا تبكى يا عـزيـزتى. كـفى كفى، فأنت لا ترين نفسك حين تبكين.

مـاريشكا : ماذا ستقول ؟ وماذا ستظن ؟

سـيلقـائى : كفى كفى. لنتـحدث مـعًا . واتركى هذا البكاء اللعين. أوه. النساء هن النساء. لا يستطعن الأكل إلا إذا ثرثرن كثيراً .

(المشهد الرابع)

ليليومفى يُحضر اللحم – السابقون

ليليومفى : اللحم .

سيلقائى : (فاحصًا الطعام) ما نوع الدمعة التى أغرقت فيها هذا اللحم ؟

ليليومفى : دمعة ليليومفى .

سيلقائى : دمعة ليليومفى؟

ليليومفى : اطلقتُ على هذا النوع من الدمعة ليليومفى، سرعان ما ستمتد شهرتها إلى لندن. وسوف يُسموّنها كذلك فى فنادق باريس.

سيلقائى : هيه ! ومن هو هذا الليليومفى ؟

ليليومفى : آه. فى الواقع أنه اسم ممثل مشهور. ألم يسمع به السيد من قبل ؟

سيلقائى : هيه ؟ أنا ؟ ... لا .. لا لم أسمع به .

ليليومفى : قد تكون من طبقة المواطنين الصغيرة لأنك لم تسمع به من قبل . أنا أعرفه. شاب خفيف الدم. جرىء. لا يقرب الكحول ولا يلعب الورق.

سيلقائى : ماذا ؟ إن ليليومفى نصاب أفّاق لا يصلح لشىء. سكير، وأنفه شديد الاحمرار. لاعب قمار لفاّف.

ليليومفى : إذن أنت تعرفه يا سيدى ؟

سـيلڤـائى بالتأكيد أعرفه .

ليليـومـفى : لقد كان هنا منذ لحظات. لكنك لم تتعرف إليه.

سيلڤـائى : كان هنا ؟ لا لا . إنه شخص آخر .

مـاريشـكا : بالتأكيد، إنه شخص آخر.

سيلڤـائى : هل تعـرف يا سـيـدى، كيـف أسـتطيـع أن أجـد ليليـومـفى الآن؟

ليليـومـفى : أيهما ؟ ليليومفى الثانى ؟ أم الأول ؟

سيلڤـائى : لا . الثانى .

ليليـومـفى : (فى صـوت حزين) مسكين. لقد ضـاق ذرعًـا بنفسـه، هذا الروح المسكين، من كثرة المداومة على أكْل الجرجار. إنه يأكله صباحًا بالعسل ، وظهرًا بالخل. فإذا حلّ المساء فإنه يتناوله على طريقة اللحم المطبوخ. لهذا أطلقت على الجرجار .. دِمعة ليليومفى.

سيلڤـائى : ماذا جرى لكَ ؟ هل هناك ما يُعكر الصفو؟

ليليـومـفى : هيه ؟ أوه، لا . سأعود حالا. سأذهب فقط لإحضار بقية الطعام (يغادر المكان وهو يتنهد)

سيلڤـائى : (على حدة) أيمكن أن يكون قد قد غادر إلى دابراتسن أو إلى ڤارود؟ وقد يكون هو الشخص نفسه الذى كان ينزل هنا فى هذا الفندق ؟ .. لا بد لى أن أعرف كل شىء.

(المشهد الخامس)

ليليومفي : ليليومفي يُحضر اللحم المحمّر – السابقون

سيلڤائي : (صائحًا) اللحم المحمّر .

لكن قُل لي، أين أستطيع العثور على ليليومفي في هذه

ليليومفي : اللحظة ؟

سيلڤائي : أوه . إنه بعيد عن هنا . بعيد جداً .

ليليومفي : بعيد جداً ؟ علّه يكون في ڤارود ؟

أوه. هذه هي القصة الحزينة. إن ليليومفي وقع في غرام ملاك جميل في كولوچڤار. لكن الفتاة الشابة انتزعها عمها، أو الذي كان يتبناها .. لست أعرف على وجه

سيلڤائي التحديد . يا له من وغدٍ قاس هذا العم أبله.

ليليومفي : هذا ليس صحيحاً . فعمها ليس أبله .

هل تعرف هذا الوغد العجوز؟ لكن ليليومفي لا يخاف، لا منه ولا من خياله. على العموم، لتطمئن الفتاة. فليليومفي

سيلڤائي : سوف يهرب بها ويتزوجها.

والآن يا عزيزتي ماريشكا . ماذا تظنين ؟ هل يمكن أن

ليليومفي : تهربي مع هذا المغامر؟ وأنت الشابة المهذبة المطيعة؟

سيلڤائي : نعم .. ماذا تظن الآنسة ؟

ليليومفي : اخرسي أنت. من الذي أمرك بالحديث؟

ماريشكا : لكن السيد سأل الآنسة عن رأيها. وهي – على ما أعتقد – تعتبرني مثل عمها في هذه الأمور.

ماريشكا : (وهى تُغمص إحدى عينيها) أنا أعتقد .. أننى عندما أحب إنسانًا، فإننى أُحبه .. لأننى سأكون زوجته .

سيلڤائى : نعم نعم .. سوف ندبر هذا الأمر من البداية إلى النهاية .

ليليومفى : (على حدة) وأنا سأتبعك إلى هذه النهاية .

سيلڤائى : يا ولد. عليك أن تحمل نفسك من هنا وتخرج. أسرع فى إرسال ابنة صاحب الفندق.

ليليومفى : حاليًا، مشغولة.

سيلڤائى ولكنى أطلبها الآن .

ليليومفى : مستحيل . فهى لا يمكنها أن تحضر إلى هنا .

سيلڤائى : إذن. أذهب بنفسى لإحضارها .

ليليومفى : وهذا هو أيضًا ما أريده (لنفسه) لكن ماذا يبغى من كل ذلك ؟ (يخرج)

سيلڤائى : (ينهض واقفا ويرفع كأسه) فى صحتك. (ساخرًا) عندما أحب إنسانًا، فإننى أحبه، لأننى سأكون زوجته (على حدة) على العموم ..

يجب أن آخذ حذرى وأفتح عينىّ جيدًا (يتثاءب) آه . لقد تأخر اللفاف. ماريشكا ، حان وقت النوم. والآن يا آنستى. لا أستطيع أن أتركك وحدك دون رفيق، حتى لا تحسى بالملل وحدك .

ماريشكا : (على حدة) يا لضيعة الحرية.

(المشهد السادس)

ليليومفى - السابقون

ليليومفى : ستحضر ابنة صاحب الفندق حالا يا سيدى .

سيلڤائى : حسنٌ. تستطيع أن تختفى من أمامى حالا .

ليليومفى : كما تأمر يا سيدى (يذهب إلى الحجرة المجاورة).

سيلڤائى : (يستوقفه) هيه هيه .. إلى أين ؟

ليليومفى : نسيت وعاءين بالأمس. يجب أن أذهب للبحث عنهما (يخرج) .

سيلڤائى : ماريشكا . إلزمى غرفتك. وممنوع المغادرة .

ماريشكا : ليحفظنى الله.

(المشهد السابع)

ليليومفى - السابقون

آرچى : أخبرنى الجرسون أنك طلبتنى .

سيلڤائى : نعم يا آنستى الحلوة. أرجو أن تبقى هنا مع أختى الصغيرة لبعض الوقت، إذا لم يكن لديك ما يشغلك .

آرچى : حاضر .. من كل قلبى .

سيلڤائى : (يتقرب إليها) أرجو أن تبقى معها . وسأكافئك مكافأة حسنة. أختى الصغيرة أحيانًا ما تصاب ببعض الأمراض حين تنام وحدها . لذلك انتبهى لها . إذا حاولت الخروج، فعليك إيقاظى على الفور

آرچـــــى : هل هى مـصـابة بالعتـه أو البَلَه ؟ من الغـريب أنه لا يبـدو عليها لا هذا ولا ذاك.

سـيلڤـائى: ذلك يحـدث لهـا أحـيـانا. لكن .. عـدينى أن توقـظينى فـور حدوث شىء.

آرچـــــى : أعدك بكل جوارجى. لكن إذا احتـاج الأمر، فسوف أوقظك فى الحال.

سـيلڤـائى : (لماريشكا) مـاريشكا، وعـدتنى الآنسـة بأنها سـتبـقى إلى جـانبك لتـسليـتك (يتـثـاءب) هذه هى العــادة هنا .. البـروتوكـول. طـابت ليلتك (يخـرج، يذهب إلى الحـجـرة المجاورة، ويترك الباب مفتوحًا حتى منتصفه)

مـاريشكا : سيدتى. بماذا همس إليك العجوز؟

آرچـــــى : لا شىء يا آنستى الحلوة .

مـاريشكا : لكنه اقترب منك، وتحادثتما فترة من الزمن.

آرچـــــى : آه. أخبرنى أن أُحضر له القهوة ساخنة جدًا .

مـاريشكا : لكنه لا يشرب القهوة أبدًا .

آرچـــــى : (وهى مُحرجَة) إذن، سأتحدث إلى الآنسة بكل صراحة.

مـاريشكا : هذا هو المطلوب . كم عدد الجرسونات فى هذا الفندق ؟

آرچـــــى : ليس لدينا غير جرسون واحد . .

مـاريشكا : ما اسمه ؟

آرچـــــى : يدعونه چيورى. كان اسمه چورچ قبل ذلك

مـاريشكا : هذا الأشقر؟

أرچـــــى : أشقر ؟ كلا .. إنه أسمر.

مـاريشكا : آه ! أظنها الباروكة، بالتأكيد هو الذى حزم الأمتعة قطعة قطعة. لقد عرف أننا قادمون إلى هنا. إذن .. ليس عندكم غير جرسون واحد. وهو الذى كان يقوم على خدمتنا ؟

أرچـــــى : نعم يا حلوة (على حـدة) ولكنه أبله !! لكن .. هل حـدث شىء ؟ لماذا تسألينتى عنه؟

مـاريشكا: لماذا ؟ أسألك .. هل هو لفّاف حقًا ؟

أرچـــــى : لفّاف ؟ كيف تصدقين ذلك ؟ إنه شاب طيب. ومخلص .. على درجة كبيرة من الشرف. لو كان غير ذلك لما عمل عندنا، ولما جمعنا وإياه بيت واحد .

مـاريشكا : (تُمسك بيدها) أحقًا ما تقولين ؟

أرچـــــى : (تسحب يدها) نعم نعم .

مـاريشكا : أنت تتصرفين .. وكأنك تخافين منى .

أرچـــــى : كيف تظنين ذلك ؟

مـاريشكا : إذن .. فالجرسون على هذه الدرجة من الصفات التى ذكرتها ؟

أرچـــــى : هو كذلك بكل تأكيد . إنه شخصية طيبة .

مـاريشكا : ألم يذكر لك قط .... أنه عاشق؟

أرچـــــى : نعم . لقد ذكر لى ذلك .

ماريشكا : أوه .. إذن الآنسة تعرف .

آرچـــى : أعرف ماذا ؟

ماريشكا : أنه عاشق، وأنه مرتبط بإنسانة .

آرچـــى : أتعرفينها يا آنسة، أظن أنها فتاة جميلة ؟

ماريشكا : أعرفها بالطبع. أعرفها جيداً. إنها عاشقة هى أيضاً.

آرچـــى : هل ذكرتْ لك شيئًا ؟

ماريشك : نعم . قالت لى إنها عاشقة ، وإن معشوقها يبادلها الحب.

آرچـــى : إذن، فلا داعى لكتم الأسرار عن الآنسة .

ماريشكا : صمتًا، وبهدوء حتى لا يسمع العجوز .

آرچـــى : هو الآن يغط فى نومه .. فى سابع نومه. (تتنصت) أسمع شخيره. إذن، فالآنسة تعرف كل أسرارنا .. (مستدركة) التى لم تُصبح أسراراً الآن.

ماريشكا : لم يعد هناك سر.

آرچـــى : أبى هو أيضًا يعرف كل شىء. وهل يخفى عليه شىء ؟

ماريشكا : كيف ؟ أيعرف والدك هذا الموضوع أيضا ؟

آرچـــى : طبعًا. أخبرناه بكل شىء هذا الصباح.

ماريشكا : يا للفضيحة. وإذا أفشى السر ؟

آرچـــى : أبى لا يُفضل اختياره للزواج .

ماريشكا : لا يُفضل اختيارى لزواجه ؟

آرچـــى : هو يريد أن يتم الزواج إلى رجل آخر .

مـاريشـكا : أن يتم زفافك إلى رجل آخر ؟

آرچـــــى : مع الأسف. لكنَّ كلاً منا يحب الآخر .

مـاريشـكا : كل منكما يحب الآخر ؟

آرچـــــى : اقترحَ عليَّ أن أهرب معه. لكنني لا أحب هذه الطريقة.

مـاريشـكا : عرض عليك أن تهربي معه ؟ ويُهرِّب واحدة أخرى أيضًا؟

آرچـــــى : لكنني أخبرته أنني لا أريد الهرب بهذه الطريقة .

مـاريشـكا : يُهرِّبك ؟ ويجرؤ على حب واحدة أخرى ؟

آرچـــــى : (على حدة) نعم. وصل بأفكاره إلى حد الجنون .

مـاريشـكا : إذن فأنتما يحب كل منكما الآخر. جميل .. جميل جداً. ولكن ، ألا تستحين من نفسك، وهو يريد الهروب معك ؟ هيه ؟

آرچـــــى : (تتراجع إلى الخلف) حالا. أنا حاضرة يا أبى (تخرج مسرعة).

مـاريشـكا : (وحدها) وأنا التى وثقتُ بهذا الإنسان؟ أنا التى منحته سعادتى ووهبت له حياتى؟ أيُحب أخرى هذا الـ .... حمداً لله أن عرفتُ ذلك فى الوقت المناسب قبل فوات الأوان. لكننى لا أستطيع أن أفهم ؟ نعم لا أستطيع. أمن أجل فتاة لفافة يتقمص شخصية جرسون فى هذه الحالة التعسة ؟ وأنا العبيطة التى اعتقدتْ أن مقابلتنا كانت مصادفة حسنة ؟ هل استطاع أن يخدع هذه الفتاة أيضًا .. بعد أن خدعنى بحبه ؟ صبراً حتى تقع عينى عليه.

(المشهد الثامن)

ليليومفى – السابقون

ليليومفى : (على حدة) آها . ها هى وحدها الآن. حان وقت العمل. إلى الأمام.. اندفاع .

ماريشكا : (وحدها) آه .. إنه هنا . حضر فى الوقت المناسب.

ليليومفى : ماريشكا حبيبتى ، أخيراً ، دقت ساعة الحب.

ماريشكا : سيدى .. ماذا تريد ؟

ليليومفى : (هامساً) هدوءاً .. هدوءاً يا حبيبتى. قد يستيقظ العجوز من نومه. والآن . ألا تزالين على عهد الحب يا حلوتى ؟

ماريشكا : وتجرؤ بعد كل ذلك على السؤال ؟

ليليومفى : بهدوء .. بهدوء .

ماريشكا : خائن .. مخادع.

ليليومفى : رباه .. ماذا حدث هنا ؟

(المشـهد التاسـع)

سيلڤائى يتنصت من الحجرة المجاورة ويلحظ بعينيه الحديث – السابقون

مـاريشـكا : لا تلعب دوراً جـديداً . كـفى تمثـيلا. أخـيـراً كـشـفتَ عن حقيقتك.

ليليـومـفى : لكن ، اسمعينى يا حبيبتى .

سـيلڤـائى : (وحده) شيطان رجيم. إنه صوت چولا (يضع نظارته على عينيه).

مـاريشـكا : أتنكر شيـئًا من ذلك ؟ أنت مـهرَّب هنا تحت سـتار وجـه مستعار، وملابس تنكُّر مستعارة، واسم مستعار.

سـيلڤـائى : (وحده) ها .. إذن فهذا هو الأمر. نحن هنا.

ليليـومـفى : الأمر مـختلط عليك . هناك سوء فـهم بالتأكيد. سـأشرح لك كل شيء.

مـاريشـكا : لا أستطيع أن أُقنع نفسى بسماعك، ما دام أمرك لا يهمنى .

سـيلڤـائى: جرسون. أحضر القهوة .

ليليـومـفى : يا لله. لقد انتهى الأمر، وقربت النهاية .

سـيلڤـائى : (لا يزال وحده فى الحجرة) إذن، فـهذا هو. حسنٌ أنك هنا فى هذه المناسـبة السـعيـدة. لن تسـتطيع الهـرب بعد الآن أيها اللفاف النطاط.

ليليـومـفى : مارى (فى سرية) بحق الله أخبرنى ماذا حدث ؟

ماريشكا : حدث أننى عرفت حقيقة عمى الوصىّ علىّ ، وأننى أخاف من غضبه. لقد خدعتنى. ألا تُحب ابنة صاحب الفندق ؟

ليليومفى : أنا ؟ مارى. هناك سوء تفاهم فى الأمر.

ماريشكا : عرفت كل شىء .

سيلڤائى : (يحضر) وأخيراً أيها الشاب. لنتحاسب.

ليليومفى : تحت أمرك يا سيدى (فى صوت خافت) لكن أرجوك يا مارى أرجو......

ماريشكا : لا أثق بك بعد الآن.

سيلڤائى : حسنٌ. إذن فما أنت إلا جرسون .

ليليومفى : (وقد ثبّت عينيه على ماريشكا) حجرتان .. لمدة يومين.

سيلڤائى : ماذا تقول ؟

ليليومفى : نعم يا سيدى. إيجار الحجرة خمسة فورنتات، والحساء ثلاثة بنسات. واللحم ... (لوحده بصوت منخفض) لكن ماذا أصاب السيد؟

سيلڤائى : آه اللحم . نعم ؟

ليليومفى : نعم اللحم . ما ... ما ... ماذا كان نوعه ؟ أكان من النوع المحمّر؟

سيلڤائى : فريكاندو بالهيليوميلو ..

ليليومفى : نعم نعم . فريكاندو بالهيليوميلو. إذن المجموع ثلاثة فورنتات.

سـيلڤـائى : جرسون، ماذا حدث ؟ هل جُننت ؟

ليليـومـفى : قد يكون ذلك يا سيدى . لكن اسمع، لقد حدث خطأ يا سيدى، فاثنان وثلاثة تساوى تسعة .

سـيلڤـائى : يا له من حساب. اسمع . أسرع بالذهاب إلى الحجرة المجاورة، فقد نسيت صندوق مجوهراتى.

ليليـومـفى : حالا يا سيدى (يدخل إلى الحجرة المجاورة).

سـيلڤـائى : ستنتهى حالا من حساب الوصىّ عليك يا آنسة (يغلق الباب عليها). والآن أيتها الحيوانة المخادعة. أنت فى قبضة يدى .

ليليـومـفى : ما هذا ؟ ماذا يفعل السيد هنا ؟

سـيلڤـائى : أنا أعرفك أيها اللفاف، إذن فأنت الجرسون هنا ؟

ليليـومـفى : سيدى، ابتعد عن طريقى، فسيدى يدعونى .

مـاريشـكا : إذن ؟ فأنت تعرف ؟

سـيلڤـائى : أعرف كل شىء، لن تخرجى من هنا .

ليليـومـفى : تُتعب نفسك فى غير طائل، فسوف أهرب بها من جديد.

سـيلڤـائى : تهرب بها؟ سوف نرى إن كان ذلك ممكنًا. ماريشكا. استدعى صاحب الفندق، بسرعة.

مـاريشـكا : قُل له إننى أكرهه، ولا أريد أن أرى وجهه بعد الآن .. لا أريد .

سـيلڤـائى : (بصوت خافت). اسمعى أيتها التعسة .. لا بد أن تتعرفى

إليـه. لا بـد من أن تريـه رأى العين. لأنك سـتـسـافـرين ، وسيصحبك إلى هناك.

مـاريشكا : لن أذهب معه .. هذا النطاط الخائن المخادع .

سيلڤائى : صمتًا . أسرعى فى استدعاء صاحب الفندق .

مـاريشكا : قلت لا أريد أن أرى وجـهـه بعـد الآن حـتـى يغـادر هذا المكان. سأنتظر خارجًا فى العربة. فلن أُقاسى من أجل لا شىء .. (تخرج)

ليليـومـفى : لماذا تضغط عليها ؟ لن أخاف منها مرة ثانية .

سيلڤائى : أنت. ستأتى معى إلى ڤارود .

ليليـومـفى : أنا ؟ لن أذهب إلى هناك .

سيلڤائى : سوف تذهب. سآخذك بالقوة .

ليليـومـفى : صَحٍّ النوم .

سيلڤائى : لماذا ؟ ألست ابن أخى ؟

ليليـومـفى : حتى لو كنت كذلك. فلن تكون جلاّدى. أنا لن أكون رئيسًا للوزارة ، أو عالم كف ، أو فيلسوفًا. لن أكون غير ما أنا عليه. مسرحى فقط. وسترى من الذى سيضايق الآخر؟

سيلڤائى : سوف، سوف أنقلك إلى البيت بشحمك ولحمك. أفاهم أنت ؟ حتى لو اقتضى الأمر استدعاء الشرطة.

(المشهد العاشر)

كانيوى – السابقون

كانيوى : ماذا تريد يا سيدى ؟ بماذا تأمر ؟

سيلفائى : أدخل .. أدخل أيها العزيز كانيوى. أصحيح أن لديك جرسونًا واحدًا ؟

كانيوى : صحيح ما تقول . لدى واحد فقط .

سيلفائى : ألا تعرف أنه ليس جرسونًا. إنه فى الحقيقة ليس إلا لفّافًا مغامرًا. وهو فى الوقت نفسه ابن أخى.

كانيوى : أهكذا يكون جرسونى أنا ؟

سيلفائى : هكذا يا عزيزى. ابن أخى ، المنحدر من سلالة أسرة عريقة جدًا .

كانيوى : آه. الآن فهمت كل شىء. إذن، فهو الذى تنكرّ فى هيئة جرسون من أجل ابنتى، حتى يخدع قلبها، ثم يُمسك بتلابيبه .

سيلفائى : قلبى معك أيها الأب المسكين. إنه وغد، يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك .

كانيوى : وأنا الحمار الذى لم أكتشفه على الفور؟ فى الحقيقة لم يحاول السرقة أو السمسرة حتى هذه اللحظة، لا علىّ ولا على الزباين. ولا بنسًا واحدًا. كان ذلك واضحًا فى عينيه، إنه ابن أسرة عريقة. حقًا لقد وُلد ليكون سيدًا. تصوّر،

كان يرفض إضافة الماء إلى النبيذ حينما طلبتُ منه أن يغشه. لقد شككت فيه منذ البداية، استبعدت أن يكون جرسونًا.

سيلڤائى : بالطبع ليس جرسونًا. لكننى استطعت أن أكشفه، وأن أرفع النقاب عنه. تصوّر أنه تنكر أمامى وغير من شعره، وأصبح يسير بباروكة شعر شقراء. بل أكثر من ذلك، لقد تمادى حتى غير من صوته، وتحدث إلىّ بصوت آخر حتى لا أكتشفه. لكنّ كل ذلك لم يفُت علىّ.

كانيوى : باروكة شعر أشقر ؟ آه ، الآن تذكرت هذا الكوميديان الممثل الذى ألقينا بملابسه فى الشارع .

سيلڤائى : أتدرى ماذا فعلت ؟ أحضرتُه، وأغلقت عليه الحجرة المجاورة. والآن ، أطلب معونتك، أيها الوالد المخدوع. حافظ عليه حتى أذهب لإحضار الشرطة لتقتص منه. أُحرسه جيدًا فهو يُزمع الهروب. هو يحاول الهروب مرة ثانية. يريد أن يكون مُهرجًا .

كانيوى : يا للعار ؟ مُهرج ؟

سيلڤائى : أخبرنى. أين يسكن قاضى التحقيق ؟

كانيوى : سوف يقودك خادم الأسبوع * إلى المكان.

---

* خادم الأسبوع : أحد الخدم الذين يعملون بالساعة. وهو نظام العمل الذى كان سائدًا فى دوائر العمل آنذاك.

سيلڤائى : أشكرك.

كانيوى : يا الله ! إذن فأنت قريب هذا الشاب الصغير ؟ أهناك شىء آخر ؟

سيلڤائى : سوف يرث عنى كل ثروتى .

كانيوى : وبماذا تُقدر هذه الثروة ؟

سيلڤائى : أربعة آلاف أو خمسة آلالاف بنجو سنوياً. لكن لماذا تسأل ؟ عادة سيئة .

كانيوى : أرجو أن تحرسه .. فقط ، ولا تحاول إيذاءه. (متوعداً) آه.

سيلڤائى : انتظر أيها الولد العاق. سوف تعرف غضبى عليك (يخرج)

كانيوى : (وحده) أوه .. إذن، هو أنت أيها الشاب الصغير، الشاب العظيم، الغنى، صاحب الأرض والفدادين. أنت يا من أردت خداع ابنتى أرچيكا. وأظنه ذكر أيضًا أنك تريد أن تكون ابنتى زوجة لك.

(المشهد الحادى عشر)

تحضر آرچى – السابقون

كانيوى : هيه ! أنت يا آرچى .

آرچى : بماذا يأمر أبى ؟

كانيوى : ألم تعرفى ؟ ألم تفهمى بعد ؟

آرچى : أفهم ماذا ؟

كـانيـوى : أوه .. أنت أيتـهـا الإوزة الغـبـيـة. إذن، فـأنت تحـبين الجرسون. وبعد ذلك؟

آرچـــــى : أبى، أُفـضّل أن أبقى عـانسًـا مـدى الحـيـاة، ولا أُزف إلى هذا الـ ... سوارتز.

كـانيـوى : سوارتز ؟ رحمة الله عليه. هذا حيوان جرىء .

آرچـــــى : يا حبيبى . يا أبى العزيز .

كـانيـوى : إذن أنت ... لا تستطعين العيش بدون الجرسون ؟

آرچـــــى : نعم يا أبى الحبيب. الآن أستطيع أن أقْبله.

كـانيـوى : وأنا الآن يمكننى أن أقذف بنفسى فى بئر عميقة .

آرچـــــى : (فـرحة وفى سـعـادة) وإذا لم يُحضر الجرسـون الماء من البئر، فلن يستمتع زبائننا بالماء فى الغد .

كـانيـوى : اسـمـعى يا ابنتى. بما أن الأمر قـد وصـل إلى هذا الحـد، فـإن الموضـوع الآن فـى سلطة الأبـوة ، ولا بد من منجـاة لابنتى الوحيدة المسكينة. وعليه، فرأيى الأخير يا عزيزتى الحلوة ... أنك ..... من نصيب الجرسون .

آرچـــــى : شكرًا يا عزيزى الحلو .. يا أبى .

كـانيـوى : الآن اذهبى إلى الردهة. فـإذا مـا ناديتُك، فلتـحـضـرى بسرعة.

آرچـــــى : أمرك يا أبى .

كـانيـوى : لكن .. هل هذه هى رغبة الجرسون أيضًا ؟

آرچـــــى : قال إنه سوف يهرب معى.

كـانيـوى : كان يخدعك .

آرچـــــى : لا أعتقد ذلك. لقد قال إن تصريح الزواج فى جيبه. وقال أيضاً إن علينا أولا أن نعقد الزواج .. ثم نهرب معاً بعد ذلك .

كـانيـوى : تصريح الزواج فى جيبه ! ليس هناك أجمل من ذلك . آه يا ابنتى، آه لو تعلمين من هو هذا الجرسون ؟ ولكنى لن أنطق بكلمة واحدة. فقط، انتظرى فى الردهة حتى أناديك (تخرج آرچى). چيوريكام. (يُفتح الباب، يهرب ليليومفى من الحجرة المغلقة، فى حين يدخل چيورى ليقبع مكانه) چيورى. يا عزيزى الحبيب. كلمة من فضلك (على حدة) أنا لا أفهم شيئًا. (يذهب إلى الحجرة المجاورة).

(المشهد الثانى عشر)

چيورى وعلى رأسه الباروكة الشقراء - السابقون

چيـــورى : سيدى ومعلمى .. ماذا تريد ؟

كـانيـوى : (وحده) لا تزال الباروكة الشقراء على رأسه. لا بد أنه نسيها هناك. نعم! من الخوف . مسكين أنت يا فتاى الصغير .. أجبنى. لماذا تستعمل هذه التى على رأسك ؟

چيـــورى : (يتزحزح فى مكانه حائرًا) ليتنى أعلم ؟ لأجبتك يا معلمى. ألا تعرف أنت ؟

كـانيـوى : صمتًا. أنا لا أعرف شيئًا من ذلك. ولا أريد أن أعرف. لقد حبسوا السيد الصغير هنا، ولقد أقسم العجوز أن يُحضر إليه رجال الشرطة. أتسمعنى؟ رجال الشرطة.

چيـــورى : هذا فظيع .

كـانيـوى : لقد وثق بى لأتولى حراستك .

چيـــورى : لكن لماذا يأمر فىّ العجوز وينهى ؟ إنه ليس أبى أو أمى.

كـانيـوى : أعرف ذلك يا حبيبى . وهنا تكمن المصيبة. لأنك يتيم الأبوين. وبحكم القانون فإنك تتبع الوصىّ عليك. ما اسمه يا ولدى ؟

چيـــورى : ما اسمه ؟ أجدر بى أن أُخبرك باسمى الآن إن كنت أعرفه .

كـانيـوى : هذا هو الأجدر. ما اسمك الحقيقى ؟

چيـــورى : لماذا ؟ ألم يُخبرك العجوز به ؟

كـانيـوى : لا. لم يُخبرنى .

چيـــورى : إذن فاسمى هو چيورى الصغير. أظن أن مُعلمى يعرف ذلك أيضًا.

كـانيـوى : الصغير ؟ أوه. هذا اسم قديم معروف. اسم لعائلة عريقة.

چيـــورى : نعم اسم قديم. أظنه مشتقًا من كبار الصغار يا سيدى .

كـانيـوى : ألست من مواليد بيهار ؟

چيـــورى : لم أكن موجودًا هناك ساعتها. ومن ثم فأنا لا أعرف مكان ولادتى بالضبط .

كـانيـوى : ولكن حاجياتك موجودة ؟

چيـــورى : بالتـأكيـد. كل حـاجيـاتى لدىّ هنا (على حـدة) إنهـا على جسدى .. لابسها كما ترى .

كـانيـوى : سيدى الصـغير. كـان يجب عليك أن تخـجل من نفسك، وأنت ترتعد أمام الأب المجروح الكرامة .

چيـــورى : أأنا الذى أهانه ؟

كـانيـوى : أجل. ألم تحـاول أن تخـدع ابنتـه الوحـيدة ؟ آه يا ابنتى المسكينة آرچى.

چيـــورى : أَخْدع ؟ من قال هذا ؟ لقد أردت أن أتزوجها بالحلال .

كـانيـوى : ولماذا لم تحضر إلىّ إذن وتطلبها منى ؟

چيـــورى : كيف ؟ ألم أطلبها منك هذا الصباح ؟

كـانيـوى : كان يجب أن تحاول بشدة أكثر، بل تُجبرنى على ما تريد. كنت أنتظر أن تقول كل شىء بالتفصيل .

چيـــورى : والآن ؟ هل تعرف كل شىء ؟

كـانيـوى : وأنت ؟ ألا تخاف من العجوز ؟

چيـــورى : بالطبع لا . لن تهتز فىّ شعرة واحدة .

كـانيـوى : لكن ماذا نفعل إذا حـاول التـفـريق بينكمـا .. أقـصـد بينك وبين ابنتى ؟

چيـــورى : سوف نرى ذلك. فإذا قُدر لها أن تكون زوجتى ..... فإننى ......

كـانيـوى : وأنت . أمصمم على الزواج بها ؟

چيـــورى : كل التصميم .

كـانيـوى : كل ذلك جميل رائع. يجب أن يتم الزواج فى أقرب وقت ، وفى غاية السرعة .

چيـــورى : لنُسرع إذن فى التنفيذ .

كـانيـوى : ولكن ... التصريح ؟

چيـــورى : إنه معى. هذا هو .

كـانيـوى : (ينظر فى التصريح بسعادة زائدة) أوه أيها النبيل چورج الصغير.

چيـــورى : (على حدة) أجل .. الصغير .

كـانيـوى : هيا بنا على آرچيكا (منادياً) آرچيكا.

(المشهد الثالث عشر)

آرچى – السابقون

آرچـــى : (قادمة) أبى العزيز .

كـانيـوى : تعاليا هنا يا ولدى. اذهبا فوراً إلى القاضى المحترم، واطلبا منه باسمى أن يعقد زواجكما فى الحال. هناك أسباب قوية وجادة تؤكد هذا الزواج وتباركه. (لچيورى فى سرية) عزيزى چيوريكام. قُل ما تريد. أُذكر له أى سبب، ولكن لا تعُدْ إلىّ هنا بغير قسيمة الزواج. الآن انتهى كل شىء. إننى أمنحكما بركتى (ينصرفان فيجرى خلفهما) لن يذوق سوارتز طعم ابنتى أبداً (يدلف إلى الحجرة المجاورة) .

(المشـهد الرابع عشـر)

يحضر ليليومفى - السابقون

ليليـومـفى : (فى هيئة سوارتز) ما هذا الذى يحدث هنا ؟ أين الخدم ؟ أين الرئيس ؟ كدت أعوم فى غرفتى من الماء .

كـانيـوى : معذرة يا سيد سوارتز. لقد استيقظت متأخراً. ماذا أقول لك ؟

ليليـومـفى : أوه. أنت هنا الرئيس ؟

كـانيـوى : الرئيس ؟ تحت أمرك .

ليليـومـفى : لقد فكرت. واستقر رأيى على قرار. سأتزوج ابنتك .

كـانيـوى : متأخر .. يا سوسو .

ليليـومـفى : أنا مُـصـر على عـقـد زواجنا. يجب أن أزفّ على أرچى. إننى أقيم الحُجة على ذلك. (تخرج أرچى ومعها چيورى).

كـانيـوى : أقم الحجة كما تشاء، حتى يوم القيامة .

(المشـهد الخامس عشـر)

سوارتز - أدولف - السابقون

ســوارتز : آه .. حظ سعيد أن عثُرت عليك هنا يا حبيب الروح، أيها الصديق العزيز.

ليليـومـفى : (على حدة) سبحان الله. إنه العجوز سوارتز .

كـانيـوى : يا صـديقى العـزيز. أنا آسف. آسف أشـد الأسف من كل قلبى. لكن مـاذا أفـعل؟ وابنك يتصـرف بتصـرفـاتك نفسـها التى ورثها عنك ؟

سـوارتز : ابنى يتصرف تصرفاتى تمامًا ؟ أريد إيضاحًا لمعنى هذه الكلمات.

كـانيـوى : (نحو ليليومفى) آه .. أنت أيها الشاب العزيز. الآن سوف أكشف كل شىء أمام والدك. (فى سخرية) حقًا. لقد ورَّثت ولدك تربية عظيمة حقًا .

سـوارتز : تربية عظيمة ؟

كـانيـوى : لم تقع عيناى على تربية أسفل من تربية مجنون مثله .

سـوارتز : تقول إن ولدى مجنون ؟

أدولـف : أبى . أصغ إلىّ .

كـانيـوى : من الذى أجاب على السيد أو خاطبه ؟ إن ابنك جلف فظ.

سـوارتز : ماذا ؟ ابنى تربى أعظم تربية وأرفعها. أهكذا تستقبل ابنى الوحيد ؟ هذه الروح العذبة الرقيقة التى لم تُطق طويلا حتى طارت إليك لترى عروسها الجميلة. لقد سافر فى القطار السريع ليُسرع فى رؤيتها. وهنا .. هنا يا سيدى، تقابلونه بالطرد.

كـانيـوى : نحن الذين طردناه ؟ لقد استقبلناه بالأذرع المفتوحة والترحاب .

سـوارتز : الأذرع المفتوحة ؟ لقد مزقتم له ملابس السهرة التى كان يرتديها .

كـانيـوى : نعم بالأذرع المفتوحة. ولكنه كان فظا .. جلِفًا. أهان ابنتى وناداها بالإوزة. وطلب منى مالا.

سـوارتز : ابني لا يفعل هذه الأفعال .

كـانيـوى : والأدهى أنه بعد كل هذه الأفعال انسحب، وترك ابنتى بلا زواج.

أدولـف : أنا ؟ أنا تركتها ؟

كـانيـوى : من الذى يرتفع صوته هنا . أُغرب عن وجهى.

سـوارتز : آه. هذه هى القضية. يا له من استقبال رائع. أهكذا يُستقبل رجل شريف ؟

كـانيـوى : الجزاء من صنف العمل* . لقد وهبت ابنتى كل شيء للشاب سوارتز. لكنه تصرف كأبله .. كوميديان.

سـوارتز : كوميديان ؟ أيكون ابنى كوميديانًا ؟

كـانيـوى : أجل . ابنك كوميديان .

سـوارتز : لقد جُن الرجل بكل تأكيد .

كـانيـوى : أنت المجنون يا سيد .

سـوارتز : اسمع. انتهى كل شيء بيننا. تعال يا ولدى. سوف أحصل لك على غيرها.

كـانيـوى : إن ابنتى قد حصلت بالفعل على غيره .

سـوارتز : من حُسن الحظ .

كـانيـوى : وأنت يا عزيزى ليليومفى أو ماذا فى .... ارحل عنا أنت أيضًا ، وحالا

---

* الترجمة الحرفية لجملة "الجزاء من صنف العمل" فى اللغة المجرية هى "الفوطة من نوع الحمّام".

ليليومفي : أجل يا سيد يا مُدّعى ليليومفى. ارحل من هنا .

كانيوى : وأنت يا عزيزى الشاب سوارتز. اذهب من هنا . أرنا عرض أكتافك .

سوارتز أهذا السيد .. يُدعى سوارتز أيضًا ؟

كانيوى : لا أريد معرفة أحد الآن. أليس هذا ولدك ؟ أم ماذا ؟

سوارتز : ولدى ؟ إن ولدى هذا ، وليس ذاك .

كانيوى : ليليومفى ؟ الكوميديان ؟ لا بد أنك جُننت .

أدولف : أنا ليليومفى ؟ خلعوا علىّ هذا الاسم، وبهذا استطاعوا أن يطردونى إلى الخارج قبل أن تطأ قدماى الأرض. لن أسمح لأحد بأن يقذف بى إلى الخارج مرة ثانية (يجرى خارجًا).

كانيوى : إذن يا صديقى العزيز. فهذا هو ابنك ؟

سوارتز : هذا ؟ من هذا ؟ من يكون ذلك الـ .. هذا ؟

ليليومفى : أبى . بحق الله لا تخرج . لا تمزح فى مثل هذه الأمور . أوه يا أبى العزيز (يحاول احتضانه)

سوارتز : أنت ابن الشيطان بالتأكيد .

كانيوى : هذا حق. لا يمكن أن يكون هذا الولد ولدك ، حتى لا يحمل اسمك.

سوارتز : هل باستطاعتى أن أتعّرف إلى ولدى ؟ لم يحصل لى الشرف للتعرف إلى هذا السيد بعد.

كـانيـوى : عقلى يكاد ينفجر .

ليليـومفى : دادى ، لا تُنكر الرباط الدموى الذى يجرى فى عروقنا .

ســوارتز : ألا تزال ماضيا فى هذرك ؟ أيستطيع السيـد أن يثبت ، أو يقيم الحجة على أنه ولدى ؟

ليليومفى : ألا تـزال ماضـيًـا فى هــذرك؟ أيستطيع السيد أن يُثبت، أو يقيم الحجة على أنه ليس أبى ؟

ســوارتز : يا للعار . يا له من منازع منافر .

ليليـومفى : دادى. إذن فأنت تنكر حقيقة الطبيعة عن حبى البنوى لك أيها الأب، بقلب جـريح يُفـرقـه الدم. لك الله يا أحـلامى الشـابة. والآن ، أُغـرب عن وجـهى أيهـا الأب القـاسى الجـاحد ، لأننى سـأُقـسم بالنجـوم، وبكل مـا أوتيت من قـسم، أن هـذا الرجل الذى هـنا الآن، ليس أبـى، وأننـى لسـت ابنـه. ابـحـث لـك إذن عـن ابـن بـدلا مـنـى وسـط الحيوانات المتوحشة. ولكنى أقسمت .. أننى لن أكون ابنك بعد الآن.

ســوارتز : (يتراجع مذهولا).

كـانيـوى : (محملقًا) إذن هذا السيد ليس ابنك يا سوارتز . ما اسمه إذن ؟

ســوارتز : ليليـومـفى ، إذا سُمح لى بأن أقـول رأيى، فـهـو العـاشق الولهان، والممثل الشهير بأدوار الكاريكاتير.

كـانيـوى : ياللصاعقة ! إنه شيطان. لقد ظننت خطأ بك.

ليليـومـفى : لا يهم . من الحرية أن يظن الإنسان ما يشاء .

كـانيـوى : أسامع أنت ؟ أظن أن السيد العجوز قد أخطأ هو أيضًا. حـمـدًا لله أنهم لم يخدعـوك أنت أيضًـا، وإلا لقـذفـوا بسوارتز الحقيقى إلى الخارج. الآن وقبل أن ينفد صبرى. أخبرنا يا سيدى ماذا تعرف عن الموضوع ؟

ليليـومـفى : أولا، من الضـرورى أن تعـرف أيهـا الـوالد السـيىء الحظ أنهم خدعوك تماما. يجب أن تعرف أن العجوز كوميديان، وكذا الفتـاة، والسائق كذلك. وحتى الأحـصنة التى تجر العربة ليست حقيقية هى أيضًـا. لكنهم حضروا إلى هنا ليساعدوا الجرسون على الوصـول إلى قلب ابنتك. ولقد بذلوا الكثير، كثّر خيرهم.

كـانيـوى : خدعة حقيرة. إلىَّ بأحد الكراسى .

ليليـومـفى : لست المذنب الأول فى هذه اللعبة. لقد رسم العجوز الخطة بكل دقة، أقصد الرجل الذى قام بدور العجوز ؛ لأن شعره الأسود ليس إلا باروكة شعر سوداء. وهو فقط الذى يستحق أن تستجوبه الآن ؛ لأنه سبّب كل هذه المشكلات جميعها. (يخرج ليليومفى إلى الحجرة المجاورة) .

(المشهد السادس عشر)

سيلفائى – ماريشكا – رجال الشرطة – السابقون

سيلفائى : والآن يا صديقى العجوز أنت هنا ، لم تهرب بعد ؟

كانيوى : (يقف فى طريقه) كيف جرؤ السيد على العودة مرة أخرى ؟

سيلفائى : أى اختراع هذا ؟

كانيوى : (باكيًا) أنا عرفك أيها اللفاف النطاط .

سيلفائى : يا للصاعقة. أمسك أعصابك كى لا تُجن أيها السيد.

كانيوى : (يقلده) أمسك أعصابك كى لا تُجن أيها السيد. اعترف أيها السيد أنك خدعتنى .

سيلفائى : هل جُننت ؟ إذن خذ حذرك .

كانيوى : خُذ حذرك أنت .

سيلفائى : الشاب .. أين ذهب الشاب ؟

كانيوى : لقد وضح كل شىء. ليليومفى ليس سوارتز. ولكنه ليليومفى. أفهمتم الآن ؟

سيلفائى : بالطبع لم نفهم شيئًا . لكننا سنحاول الفهم مرة أخرى .

ماريشكا : ليليومفى ؟ لكنه هو الذى حبس العم فى الغرفة .

سيلفائى : وأنتِ أيضا تهذين بالكلام الآن. إنه على ما أعتقد ابنى بالتبنى.

كانيوى : ابنك بالتبنى ؟ وأظن الجرسون أيضًا كذلك. وكذلك سائق العربة، هو ابنك بالتبنى، وأظن الأحصنة أيضًا من أبنائك

المُتبنين. يظهر أن للسيد أولاداً كثيرين بالتبنى. (يُمسك بشعر رأس سيلڤائى ويشده).

سيلڤائى : شعرى ! أرجو ألا يعبث السيد بشعرى .. أقصد الباروكة.

كـانيـوى : إذن، فأنت تعترف صراحة ؟

سيلڤائى : أعترف بماذا؟

كـانيـوى : أنك تلبس باروكة شعر على رأسك .

سيلڤائى : يا لله ! يا لك من إنسان سخيف، الآن أجرؤ على قولها.

مـاريشكا : إذن، فالذى حبسك هنا، هو ابنك بالتبنى ؟

سيلڤائى : وماذا فى ذلك. نعم إنه ابنى بالتبنى .

مـاريشكا : ليليومفى ابنك بالتبنى ؟ آه .. الخائن. الآن انتهى كل شىء.

كـانيـوى : أرجو أن تستمعى إلىّ يا آنستى. نحن نعرف أنك تنتمين إلى العصابة .

سيلڤائى : ماذا تقول ؟ ابنتى الصغيرة من بين العصابة !

كـانيـوى : نعم، وهى لا تقل عن كونها كوميديانة كبيرة أكثر من الكوميديان الآخر.

كـانيـوى : أنا كوميديان ؟

شـرطى ١ : ولكن يا سيد كانيوى ، أعتقد أن السيد هو البروفيسور سيلڤائى .

كـانيـوى : (فى سعادة وسرور بالغ) من ؟ سيلڤائى ؟ السيد سيلڤائى تودور . الثرى سيلڤائى ؟

شرطى ١ : أعرف السيد المحترم من مدينة ڤارود .

كانيوى : وهذا ؟ الذى حبس السيد المحترم هنا ؟

سيلڤائى : إنه الفاسق الضلالى .. ابنى بالتبنى. الذى جعل من نفسه جرسونًا ليخطب ود ابنتك .

كانيوى : لم تذهب جهودى هباءً .

سيلڤائى : أية جهود هذه التى تذكرها ؟

كانيوى : إن لى رغبة مُلحة فى الرقص .. فى القفز. وأنا المجنون الذى صدّق كل ما ذكره ليليومفى. إننى مجنون .. أنا الذى وثقتُ به .. أنا ؟ ها ها ها (هستريا).

سيلڤائى : أعطنى المفتاح أيها المهرج. وانتبهوا لما سيحدث.

كانيوى : أى مفتاح ؟ إنه ليس هنا.

سيلڤائى : هل أطلقت سراحه ؟

كانيوى : (وحده) كيف أكذب ؟ نعم، لأننى كنت أعتقد أنه ابنك المُتبنى. لقد أكد لى أنه جرسون عادى بسيط. ولمّا كان هو وابنتى يحب كل منهما الآخر......

ماريشكا : يحب كل منهما الآخر ؟ أوه .. يا للسماء.

كانيوى : فإننى قد باركت زواجهما. وهما الآن .. زوج وزوجة.

ماريشكا : أعقد زواجهما ؟ لنذهب من هنا على الفور .

سيلڤائى : هذا زواج باطل. لقد حدث دون موافقتى وعلى غير رغبتى. وأنا بصفتى والدًا له حق الوصاية على هذا الولد، سوف أطالب بإبطاله.

كـانيـوى : لكنه لن يوافق على ذلك.

سيلفائى : سوف نرى .

كـانيـوى : لنحتكم إلى القضاء. أنا أيضًا رجل شريف يا سيدى. وفى هذا البيت، أنا السيد

سيلفائى : هذا البيت ليس إلا فندقًا، وأنا نزيل هنا. وهذه الحجرة حجرتى أدفع إيجارها. وأنا صاحب الحق فى الثورة هنا. أيفهم السيد ما أقول ؟ هذا الزواج يساوى الصفر تمامًا. أفاهم ؟ إن ابنى بالتبنى سوف يتزوج ابنتى الصغيرة. والآن انتهيت. وليس عندى ما أقوله أكثر من هذا . ههْ.

كـانيـوى : وأنا أقول لك العكس تمامًا. ليس باستطاعة كائن من كان أن يُفرق بينهما. والآن انتهيت. وليس عندى ما أقوله أكثر من هذا. ههْ.

(المشهد السابع عشر)

آرچى – چيورى – السابقون

كـانيـوى : (فى لهفة) هيه ؟ هل تم الزواج ؟

چيـورى : نعم .

كـانيـوى : حمداً لله. (وهو يقف بين چيورى وسيلفائى فى احتقار) هنا، كل شىء يسير إلى الأمام. لا رجوع إلى الخلف. يستطيع السيد أن يبارك هذا الزواج، إذا أراد.

سيلفائى : سوف أباركه .

كـانيـوى : سيدى. كسبتُ الجولة .

سـيلڤـائى : (تجاه آرچى) وأنت ؟ وجدت فى نفسك الجرأة على الزواج ؟

آرچـــــى : أمرنى أبى بذلك .

كـانيـوى : لا نقبل تصـرفات نـابيـة هنا. والأفـضل أن نبـحث الأمـر بشىء من الهدوء والتـعقل. تعالوا هـنا يا أولادى. تعال هنا يا ولدى ، واطلب من أبيك الوصى العفو عنك .

سيلڤـائى : بماذا أستطيع العفو عن ذلك الشخص ؟ ثم من يكون ؟

كـانيـوى : من . ابنك بالتبنى ؟ الجرسون !

سيلڤـائى : قد يكون جرسونًا. لكنه ليس ابنى بالتأكيد. لست أعرفه .

مـاريشكا : أحـقًـا مـا أسـمـع. إذن .. فـهـذا الشـخص هـو الذى تزوج آرچيكا ؟ (تضحك ماريشكا عاليًا).

كـانيـوى : هل أعرف .. لماذا تضحك الآنسة الصغيرة ؟

مـاريشكا : من الذى حدث.

كـانيـوى : (لسيلڤائى) هذا العريس هو ابنك بالتبنى .. أليس كذلك ؟

سيلڤـائى : لقد خدعوك أنت أيضًا. ليس هذا ابنى أبدًا.

كـانيـوى : وأنت أيـهـا العـريس التـافـه الذى لا يصلح لشىء .. ألست ابن السيد ؟

چيــورى : وهل ذكرت أنا شيئًا من هذا ؟ أنا چورچ الصغير.

كـانيـوى : وما اسم ابن السيد بالتبنى ؟

سيلڤـائى : چولا سيلڤائى .

كـانيـوى : لقد انتهيت .

مـاريشكا : عمى العزيز. تعلم أن ليليومفى هو نفسه ابنك المتبنَى.

سيلڤائى : ابنى ؟ وأنت ، أتحبينه بعد كل هذا ؟

مـاريشكا : بالتأكيد. فهو يحبنى كذلك .

سيلڤائى : إذن من الذى كان يُخدِّم علينا هنا ؟ هذا الجرسون ؟

مـاريشكا : الذى قـام على خـدمـتنا هـو ابنك، وهـو نفـسـه الحـبـيب ليليومفى .

(المشهد الثامن عشر)

ليليومفى – السابقون

ليليـومـفى : (قادمًا) ليليومفى .. إنه أنا .

سيلڤائى : (مترددًا) أأنت هو .. ليليومفى ؟ ومن إذن كان الآخر ؟ ذو الأنف الأحـمـر ، الذى خـدعنى وسـخـر منى، هناك فى كولوچڤار ؟

مـاريشكا : قلت دائمًا إن أنفه ليس أحمر.

سيلڤائى : ليليـومـفى ؟ إننى أبحث هنا فى كل مكان عن چولا سيلڤائى، حتى أُزوِّجه ماريشكا .

مـاريشكا : (تقفز وتتعلق برقبة سيلڤائى) عمى العزيز .

سيلڤائى : مهلا .. ستخنقينى (يتجه ناحية ليليومفى الذى لا يتحرك من مكانه) أرجـو أن تُوجـه الشكر إلى مـاريشكا، التى

جعلتنى أصفح عنك. اسمع يا بنى . من الأفضل أن تترك حياة اللف والدوران، وتُودّعها إلى غير رجعة، حتى تستحق يد ماريشكا. هذه هديتك. غداً أسافر إلى العزبة. لقد انتهت الكوميديا.

ليليومفى : لقد أخطأ عمى. سأبقى ممثلا كما أنا .

سيلڤائى : ماذا ؟

ماريشكا : (إلى ليليومفى) صمتًا ، ولا تُفسد كل الترتيبات الآن (تتجه ناحية سيلڤائى). عمى العزيز . لا تخش شيئًا. سوف ترى أيها العم .

سيلڤائى : ماذا أرى ؟ هل تجرّين اسم الأسرة فى الوحل ؟ (ماريشكا تتعلق بذراع ليليومفى).

ماريشكا : لتحفظ عليك اسمك. سيلڤائى. أما أنا فيكفينى وزيادة .. ليليومفى

سيلڤائى : اللعنة الأبدية على الكوميديان . ماريشكا ، تعالى إلى هنا (ماريشكا لا تتحرك من مكانها).

(المشهد التاسع عشر)

السابقون – سالامفى – بعض الممثلين

سالامفى : (يدخل مندفعًا كما لو كان سيصطدم بسيلڤائى، ويأخذ طريقه رأسًا إلى ليليومفى. يظهر فى مؤخرة خشبة

المسرح أعضاء فرقة التمثيل . لكنهم يُطلون خارجًا . وبين الفينة والفينة يبرزون برءوسهم داخل الحدث المسرحى).
النهاية .. النهاية . لقد انتهى كل شىء .

ليلومفى : ماذا حدث ؟
سالامفى : نفدت تذاكر المسرح عن آخرها .. أخيرًا كومبليه.
ليلومفى : وهذه مشكلة أخرى .
سالامفى : (برنة صوت باكية) لكن العرض أُلغى اليوم .
سيلڤائى : أعرف الحيوان المتسبب فى ذلك.
ليلومفى : لماذا أُلغى عرض المساء ؟ سأقوم بدور روميو هذا المساء .
سالامفى : لكن أين چولييت ؟ لا توجد چولييت يا روميو. منذ ساعة واحدة هربت البطلة مع النبيل كولتائى. لقد خدعتنا جميعًا .
سيلڤائى : لا بد أن أنفه أحمر .
(يذهب سالامفى إليه)
ليلومفى : (مخاطبًا سيلڤائى) أرجو أن تصمت الآن.
سالامفى : (منفعلا) يا للخسارة. لن نمثل عرض الافتتاح.
ماريشكا : (فى تفكير) سيكون هناك عرض المساء. (بعد فترة صمت) أنا أستطيع القيام بدور چولييت.
سيلڤائى : وماذا تعرفين أنت ؟
ليلومفى : (يدفع سيلڤائى جانبًا) قلت لك صمتًا . (يتجه ناحية فريق الممثلين ويقول فى ثقة) إخوانى . فى حوزتنا الآن أعظم چولييت فى العالم أجمع.

الممثلون : (يتزاحمون من الخارج فى اتجاه خشبة المسرح) تحيا چوليت .. تحيا چوليت (يحملون ماريشكا على الأكتاف).

سيلڤائى : DII IMMORTALES ديى إمّورتاليس. يا للآلهة الخالدة. أيتها الابنة اللعينة ، انزلى حالا من فوق أكتافهم. إذا لم تستمعى إلى ما أقول ، فسأنكر كل صلة لى بك، وبالولد چولا إلى الأبد .

ماريشكا : (من أعلى وهى لا تزال على أكتاف الممثلين) أيدعونك چولا ؟ أنا لا أريد إلا ليليومفى . لن تستطيع إنكار اسم ليليومفى بعد الآن .

الممثلون : (يهتفون) تحيا چولييت .

سيلڤائى : فتاة غبية. سوف تموتون جوعًا. اسمعى، سأتزوج من جديد وألد ورثة لثروتى .

ماريشكا : نحن أيضًا سوف نتزوج.

ليليومفى : وسيكون لنا ورثة لثروتنا .

سالامفى : سوف نلد .. نحن الاثنان .

سيلڤائى : (يرفع يديه الاثنتين إلى السماء داعيًا DEUS OMNIPOTENS VAS AMBAS EX MUNDO EXTIRPAT ! COLERA VOBISCUM آه .. يا ليت الإله القادر على كل شىء ، ينتزعكما كليكما من الحياة) .

سالامفى : (يفتح الباب) بالضبط كما قال .. لكن بالمجرية.

(كانيوى يجرى خلف سيلڤائى. الجميع يضحكون)

ليليومفى : چيوريكام. أعدك وعداً شريفًا، أننى سوف أدفع إليك الدين. سبعة عشر فورنت وتسعة عشر بنساً .

چيورى : أوه. لا تمزح يا صديقى الفنان العظيم. بعد عرض الليلة، ستكون أنت والفرقة ضيوفنا. أليس كذلك يا آرچى ؟

آرچى : (تجيب عن سؤال چيورى بأن تُقبّله) .

الممثلون : تحيا آرچى . تحيا تحيا .

(اللحن القادم حسب تصرف الإخراج)

سالامفى : الآن ما أنقى الهواء

ما أسعد الأحبّاء

ستمتلئ الصالة .. عندما يحل المساء

وستكون چولييت، لهذا المساء

لتحيا .. لتحيا .. چولييت .

(إشارات، تلويح بالانتصار)

ليليومفى : تعالى معى يا رفيقتى الحبيبة

فى جولة مسرحية طويلة

شتاء وصيفاً

ماريشكا : أذهبُ معك يا رفيقى الحبيب

مهما تحملتُ من مشاق الطريق .

الجميع : مهما تحدثوا وقالوا

فالحياة جميلة هكذا
سوف نرحل غداً صباحاً
وا أسفاه .. إلى عربة القطار
لنُجرب ريفًا جديداً
حيث يُشرق علينا فجر جديد .

●

سالامفى : وإذا تعب منا سائقنا
فروميو مستعد فى مكان السائق
وچولييت تحكم حتى لو كانت فى زكيبة
حتى يغط فلستاف فى السرج .

الجميع : مهما تحدثوا وقالوا
فالحياة جميلة هكذا
سوف نرحل غداً صباحاً
وا أسفاه .. إلى عربة القطار
لنُجرب ريفًا جديداً
حيث يُشرق علينا فجر جديد .

●

نحن لسنا شعبا مُرفَّهًا
هذه حياة الممثل الهاوى
عربة تحمل منا ثمانية أو عشرة
لنخوض بها النار والماء معًا
مهما تحدثوا وقالوا
فالحياة جميلة هكذا
سوف نرحل غداً صباحًا
وا أسفاه .. إلى عربة القطار
لنُجرب ريفًا جديداً
حيث يشرق علينا فجر متألق.

(ستار الختام)

المؤلف فى سطور

سيجليجاتى أدا

- اسمه الحقيقى ، وفى الفن : ساتمارى يوجاف ، ولد فى عام ١٨١٤م ، وتوفى ١٨٧٨ م .
- ممثل ومخرج ودراماتورج ، وكاتب درامى رومانتيكى ، ومدير للمسرح القومى المجرى .
- كتب ما يزيد على مائة مسرحية ، كانت من بينها مسرحيات استطاعت أن تصل إلى قمة النجاح المسرحى .
- يُعد واحداً من رواد الدراما المجرية فى بدايات القرن التاسع عشر الميلادى ، وأحد الذين بدأوا الشرارة الأولى للأدب الدرامى المجرى .
- من أهم أعماله المسرحية :

* مسرحية وردة (١٨٣٨ م) .
* مسرحية تاج وسيف (١٨٤٢) م .
* مسرحية سيد العالم (١٨٥٦) م .
* مسرحية ظلال النور (١٨٦٥) م .
* مسرحية الشارب (١٨٦٨) م .
* مسرحية إستروانس (١٨٧١) م .
* مسرحية إضراب (١٨٧٢) م .

المترجم فى سطور

كمال الدين عيد

– أستاذ الدراسات العليا بأكاديمية الفنون وأستاذ محاضر في جامعتى عين شمس والقاهرة .

– ولد فى ١٨ يونية عام ١٩٣١ .

– حصل على دبلوم المعهد العالى للفنون المسرحية – القاهرة فى عام ١٩٥٢

– حصل على بكالوريوس الإخراج المسرحى – جامعة الفنون المسرحية والسينمائية – بودابست ، عام ١٩٦٢ بدرجة الامتياز .

– حصل على ماجستير الآداب الدرامية – جامعة إتفش لوراند – بودبست ، عام ١٩٧٠ م .

– حصل على دكتوراه الفلسفة فى الآداب الدرامية – أكاديمية العلوم المجرية ، عام ١٩٧٤ م .

– تقلّد عدة مناصب ، منها :

* مخرج من الفئة الأولى بهيئة المسرح ، عام ١٩٦٣ م .

* المستشار الفنى لوزارة الثقافة الليبية ، لشئون الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، عام ١٩٧٤ .

* أستاذ الدراما والمسرح ، كلية التربية جامعة الفاتح ليبيا ، عام ١٩٨٦ م .

* وكيل المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة ، ١٩٨٧ م .

* أستاذ الدراما والإعلام – قسم الإعلام – كلية الآداب – جامعة الملك سعود بالرياض – السعودية عام ١٩٩٥ – ٢٠٠١م .

* أستاذ مناهج الإخراج – الدراسات العليا بأكاديمية الفنون – القاهرة ، عام ٢٠٠٢ م .

من مؤلفاته :

* دراسات فى الأدب والمسرح - الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة (١٩٦٦) م .

* فلسفة الأدب والفن - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس (١٩٧٨) م .

مشكلات الدراما الاشتراكية فى مصر - الهيئة القومية للبحث العلمى ، ليبيا (١٩٨٣) م .

* عالم الجمال المسرحى - دار الشئون الثقافية العامة ، العراق (١٩٩٠) م .

* تاريخ تطور فنية المسرح - سان بيتر للطباعة ، ج١ ، القاهرة (٢٠٠٢) م .

* مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى جـ ١ ، جـ ٢ - سان بيتر للطباعة ، القاهرة (٢٠٠٢) م .

* قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية (٢٠٠٥) .

* الثقافة الرهان الحضارى - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية (٢٠٠٦) .

من مترجماته .. من اللغة المجرية :

* قضية الأوبرا بين التقليدية والتجديدية - تأليف الناقد المجرى كولتائى توماش جـ ١ ، جـ ٢ ، وحدة الإصدارات ، أكاديمية الفنون (٢٠٠٣) م .

* نصوص تجريبية من المسرح المجرى - تأليف الكاتب المجرى هوباى ميكلوش ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، القاهرة (٢٠٠٤) م .

* علم اجتماع المسرح جـ ١ ، جـ ٢. تأليف الأستاذ الدكتور سيكاى چيرچ - رسالة دكتوراه الدولة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، القاهرة (٢٠٠٥) م .

التصحيح اللغوى : **أحمد رمضان**

الإشراف الفنى : **حسن كامل**





سيجليجاتى أدا

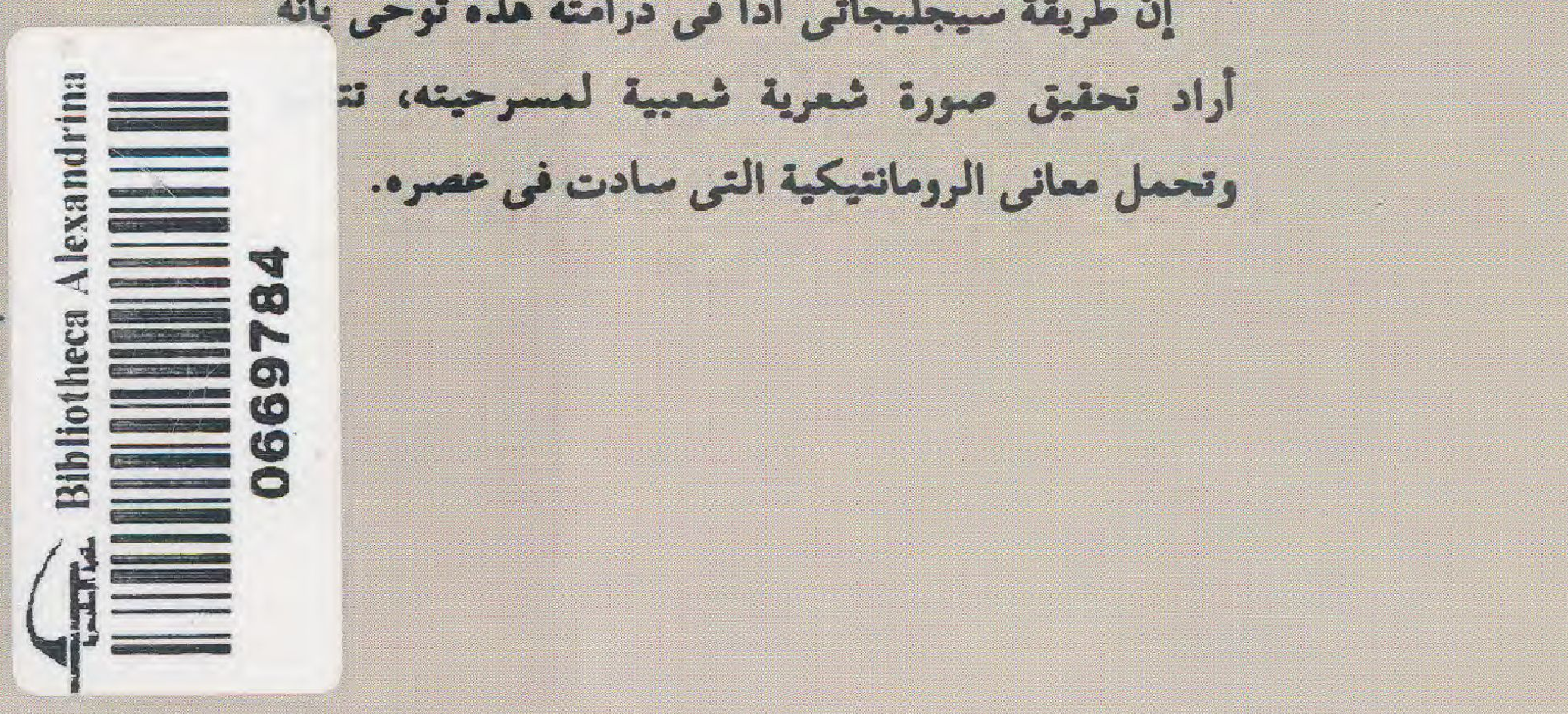
ليليومفى

ترجمة: كمال الدين عيد

تعد هذه المسرحية كوميديا خفيفة تقوم على مقومات فكرية تستند إلى الأسس العلمية لفن الكوميديا الرومانتيكية.

ومن أبرز ما يجب الإشارة إليه هو الشكل الغنائى الراقص الذى اختاره المؤلف شكلاً للمسرحية. والحقيقة أن البحث عن النوعية فى الدرامات له من الأهمية الكثير؛ فالنوعية قادرة على تحديد وجهة نظر المضمون وتقرير الشكل الذى يحدد مسار الكاتب الدرامى، والمخرج من بعده لاستنبات الصورة الفنية العامة والشاملة للمسرحية وللعرض المسرحى أيضًا.

إن طريقة سيجليجاتى أدا فى درامته هذه توحى بأنه أراد تحقيق صورة شعرية شعبية لمسرحيته، تت
وتحمل معانى الرومانتيكية التى سادت فى عصره.



تصميم الغلاف: محمود الهندى